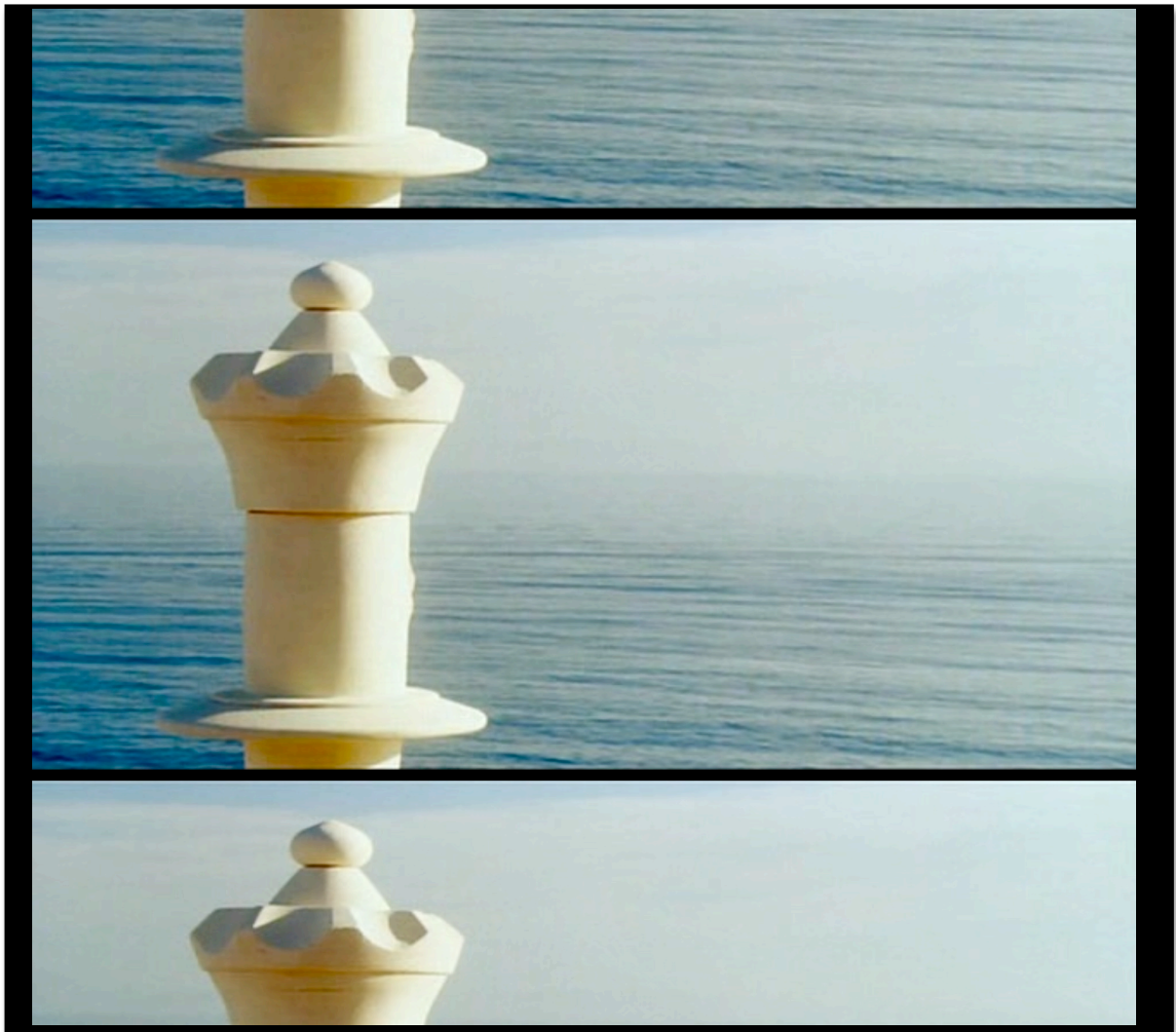


**MÁSTER OFICIAL EN COMUNICACIÓN Y CULTURA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**



JOAQUIM JORDÀ Y EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN
**Fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de
la representación en la construcción del relato**

IRENE LIBERIA VAYÁ

Dirección:
Dra. INMACULADA GORDILLO ÁLVAREZ

TRABAJO FIN DE MÁSTER
SEVILLA, JUNIO 2012

[Trabajo Fin de Máster]

JOAQUIM JORDÀ Y EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN

Fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la
representación en la construcción del relato

IRENE LIBERIA VAYÁ

Visto bueno de la directora del trabajo:

Fdo: Inmaculada Gordillo

« Jordà –y con él su cine– es enemigo del lugar común, abridor de caminos, viajero en lugar de turista, desenmascarador de arbitrios y arbitrariedades, degenerado en lo tocante al género y siempre generoso, nunca servil ni domesticado, pensante y jamás bien pensante, consciente y hasta subconsciente, irónico, escéptico, cínico (que debe de ser la palabra que designa al cine sobre el cine), crítico, ético, utópico, imperfecto, juguetero, abierto e inacabado... ¿Quién da más, en un contexto como el de nuestros días, plagado de cineastas policías de sí mismos? »

Isaki Lacuesta, *Una apuesta contra Joaquín Jordà*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	6
1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
2.1. Objeto de estudio.....	13
2.2. Planteamiento del problema de investigación: Objetivos.....	13
2.3. Justificación de la investigación.....	14
2.4. Corpus de datos.....	16
2.5. Presupuestos epistemológicos.....	17
2.6. Hipótesis.....	18
2.7. Carácter de la investigación.....	18
2.8. Metodología de trabajo.....	19
3. MARCO TEÓRICO: TEORÍAS Y CONCEPTOS RELEVANTES SOBRE EL CINE DE NO FICCIÓN.....	21
3.1. Una mirada hacia atrás: cuando todavía hablábamos de ‘documental’... ..	21
3.1.1. Bill Nichols y las modalidades de representación.....	21
3.1.2. Historia y estilos de documental según Erik Barnouw.....	26
3.1.3. Carl Plantinga y la “Asserted Veridical Representation”.....	30
3.2. Conceptos básicos de la No ficción.....	33
3.3. El documental en crisis: géneros híbridos.....	40
4. JORDÀ Y LA NO FICCIÓN. UN ACERCAMIENTO MÁS PROFUNDO A NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO.....	45
4.1. ¿Quién es Joaquim Jordà?: Antes del texto, el contexto.....	45
4.1.1. Biografía: entre el cine, la agitación política y la traducción.....	45
4.1.2. Filmografía como director.....	51
4.2. El cine de Joaquim Jordà a través de los textos especializados.....	52
4.2.1. Su obra cinematográfica: un recorrido en tres etapas.....	52
4.2.2. La Escuela de Barcelona.....	53
4.2.3. Del cine militante a la libertad creadora.....	55

4.2.4. La complejidad de un cine que piensa.....	56
4.3. Entrando en materia: los ensayos filmicos de Joaquim Jordà.....	57
4.3.1. Films reflexivos en el contexto cinematográfico español de los noventa.....	57
4.3.2. Algunas notas antes del análisis: elementos clave del cine ensayístico de Jordà.....	59
5. LA ÚLTIMA ETAPA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE JOAQUIM JORDÀ: ANÁLISIS DE FILMS, PUNTOS EN COMÚN Y CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES.....	64
5.1. Análisis filmicos.....	64
5.1.1. <i>Numax presenta...</i> (1979).....	66
5.1.2. <i>El encargo del cazador</i> (1990).....	76
5.1.3. <i>Monos como Becky</i> (<i>Mones com la Becky</i> , 1999).....	85
5.1.4. <i>De niños</i> (<i>De nens</i> , 2003).....	103
5.1.5. <i>Veinte años no es nada</i> (<i>Vint anys no són res</i> , 2004).....	115
5.1.6. <i>Más allá del espejo</i> (2006).....	127
5.2. Tras el análisis, la reflexión: ¿qué tienen en común todos los films objeto de estudio?.....	129
6. ¿DE QUÉ ESTÁ HECHO UN FILM-ENSAYO? UN ANÁLISIS FÍLMICO COMPLETO DE <i>MÁS ALLÁ DEL ESPEJO</i> A MODO DE EJEMPLO.....	134
6.1. Sinopsis.....	134
6.2. Circunstancias de producción.....	134
6.3. Modelo de mundo.....	135
6.4. Análisis de la representación.....	136
6.4.1. La imagen filmica.....	136
6.4.1.1. La puesta en escena.....	136
6.4.1.2. La puesta en cuadro.....	140
6.4.1.3. La puesta en serie.....	143
6.4.2. El universo diegético.....	146
6.4.2.1. Estructura diegética y régimen narrativo.....	147
6.4.2.2. La temporalidad.....	149

6.4.2.2.1. El orden.....	149
6.4.2.2.2. La duración.....	150
6.4.2.2.3. La frecuencia.....	152
6.4.2.3. El espacio.....	152
6.4.2.4. Los personajes.....	155
6.4.3. Los regímenes de la representación.....	162
6.5. Análisis de la narración.....	163
6.5.1. Los componentes de la narración: existentes, acontecimientos y transformaciones.....	164
6.5.2. Estructura enunciativa.....	167
6.5.3. Focalización, Ocularización, Auricularización.....	169
6.5.4. Régimen de la comunicación.....	171
6.6. Algunas consideraciones finales.....	172
7. CONCLUSIONES.....	175
8. BIBLIOGRAFÍA.....	180
ANEXOS.....	194
I. Filmografía de Joaquim Jordà ampliada.....	194
II. Fichas técnicas.....	198
III. Ficha de análisis para <i>Más allá del espejo</i> (2006).....	205
IV. Análisis de <i>Más allá del espejo</i> (2006): Fotogramas.....	207

AGRADECIMIENTOS

La investigación llevada a cabo en las páginas que se suceden a continuación es el resultado de más de un año de duro trabajo que, de ninguna manera, puede considerarse un esfuerzo individual. De hecho, esta investigación no podría haber obtenido sus frutos sin la colaboración y el apoyo de algunas personas que a lo largo de todo este tiempo han participado de un modo u otro en su concepción y desarrollo. Así, para ser justa y consecuente con todas ellas, me dispongo en las líneas que siguen a agradecerles públicamente la ayuda prestada.

En primer lugar, quiero dar las gracias muy especialmente a la tutora de este trabajo, la profesora Inmaculada Gordillo, que desde el primer momento me brindó todo su apoyo y se implicó plenamente en mi investigación. Su confianza en mí, su rigurosidad y su capacidad para orientar mis ideas no solamente han sido claves en el desarrollo de este Trabajo Fin de Máster, sino también en mi incipiente formación como investigadora.

Asimismo, este agradecimiento se hace extensible a todos los profesores que impartieron clase en el Máster de Comunicación y Cultura de la Universidad de Sevilla durante el curso 2010/2011, y, por supuesto, a los compañeros y amigos que este Máster me dio la oportunidad de conocer. Gracias a todos por hacer posible un ambiente de trabajo y aprendizaje tan estimulante y por compartir conmigo tantos buenos momentos.

También quiero extender mi más sincero agradecimiento a la profesora Isadora Guàrdia, de la Universitat de València, por dejarme acceder a materiales científicos antes siquiera de ser publicados y por sus consejos bibliográficos. Igualmente, muchas gracias a Alejandra Molina por compartir conmigo su maravilloso documental sobre Joaquim Jordà y por el intercambio de impresiones y comentarios, que han resultado tan útiles para determinar los puntos esenciales de mi trabajo.

Y, por supuesto, para terminar quiero darles las gracias a quienes más se lo merecen: a mis padres, Paco y M^a Tere, a mi hermana Teresa, y a Fran, por su apoyo, por su ejemplo y porque siempre están ahí cuando les necesito. También quiero dar las gracias de manera muy especial a lo mejor que me ha dado este Máster: a mis compañeras y amigas Belén, Susana, María y Ana, por sus consejos y su apoyo en lo académico, pero sobre todo por acogerme de forma tan calurosa y ser mi nueva familia en esta ciudad.

Sevilla, 4 de junio de 2012

1. INTRODUCCIÓN

El cine se ha considerado tradicionalmente el arte más cercano a la realidad por su naturaleza fotográfica y su capacidad para registrar automáticamente lo que ocurre frente a la cámara. Así, aunque esta idea de registro bien podría abrir un debate sobre la propia materialidad de la imagen cinematográfica –que no debería considerarse solo como la reproducción de una visión sino como un proceso de registro de naturaleza fotoquímica–, generalmente la teoría no ha considerado esta opción y la naturaleza fotoquímica de las imágenes ha sido sustituida por el mundo referencial, utilizado para afirmar la ilusión de transparencia (Quintana, 2003, pp. 54 y 55).

Sin embargo, como ya apuntó Roland Barthes (2000) en la década de los ochenta respecto a la imagen fotográfica, esta –y, por ende, también la cinematográfica– se halla sujeta a unos códigos sociales que le impiden ser solo la “denotación” de la realidad histórica. En este mismo sentido podríamos decir que el cine tiene una doble función: por un lado, el registro del mundo (dimensión denotativa) y, por el otro, su transformación en huella de una subjetividad (dimensión connotativa). Con lo cual, ninguna película puede ser considerada como una garantía de la verdad del mundo, ni siquiera esas a las que llamamos “documentales”, ya que aunque trabajen sobre el “mundo histórico” (Nichols, 1997), este estará siempre sometido al acto de intencionalidad del sujeto creador.

A pesar de que el modelo de documental que sigue vigente hoy en día en el imaginario del espectador medio es aquel que se inspira en el cine observacional y que se caracteriza por su esfuerzo para representar la realidad con la máxima fidelidad posible, ha quedado suficientemente demostrado no solo que el dispositivo condiciona –cuando no manipula– las coordenadas del mundo que el film se dispone a capturar, sino que además toda representación filmica está determinada por las leyes culturales de cada época. Si a todo ello le sumamos el hecho de que la experiencia humana está configurada por un cruce constante de puntos de vista y que el mundo real puede ser definido, en este mismo sentido, como un cruce de subjetividades, la idea de que es posible desde el cine llegar a una representación no mediada de la realidad gracias a la función objetiva de la reproductibilidad mecánica se vuelve cada vez más lejana.

De hecho, este realismo mimético que entiende las imágenes cinematográficas como reproducciones objetivas del mundo que se sitúa frente a la cámara fue muy criticado ya

en los años sesenta por el estructuralismo y la semiótica, que “pusieron en crisis el concepto de mimesis y concibieron el realismo como un efecto ilusionista creado por el propio texto” (Quintana, 2003, p.149). En este sentido, la obra de Christian Metz puso de manifiesto que el cine es una construcción sujeta a las leyes del discurso y que, a pesar de la fuerte impresión de realidad que producen las imágenes cinematográficas – gracias, sobre todo, al movimiento –, resulta totalmente ingenuo considerar que el cine y la fotografía son simples discursos descriptivos y objetivos, puesto que la indicialidad del registro no puede obviar los signos que revelan la presencia de una subjetividad en la composición de las imágenes, o lo que es lo mismo, la presencia de un pensamiento que ordena los acontecimientos en el relato y modifica la realidad registrada.

Así, aunque la noción clásica de documental se ha mantenido sin demasiados problemas desde los años sesenta hasta los noventa, a partir de mediados de los ochenta, cuando el género entra de lleno en la posmodernidad, el documental pasa a ser entendido como una de las múltiples formas de la No ficción (entre las que se encuentran docudramas, falsos documentales, films-ensayo, cine de *found footage*, etc.) y, conforme se acerca el cambio de siglo, tiene que enfrentarse a la cada vez más evidente problematización de conceptos como “objetividad”, “verdad”, “representación no mediada”, etc., que antes le eran inherentes y que ahora se encuentran en entredicho.

En este sentido, aunque en la actualidad se siguen produciendo muchos documentales tradicionales –que son, además, los que tienen mayores facilidades para ser exhibidos en los circuitos institucionales–, puede decirse que hemos llegado a la superación de las categorías históricas del género, y buena prueba de ello es la gran “variedad y productividad epistemológica de muchos trabajos producidos en las dos últimas décadas” (Weinrichter, 2003, p.97). Estos films factuales modernos, que traspasan las fronteras de la ficción y del cine experimental y que se alejan cada vez más de la vocación por excelencia del documental clásico (la representación de la realidad con la mínima mediación posible), se han visto desde sus orígenes muy influidos por la televisión, cuya programación incluye todo tipo de *reality shows* que mezclan y confunden géneros, formatos y elementos ficticios y reales sin complejos. No obstante, el “documental creativo” continúa teniendo bastantes problemas para encontrar su sitio en la pequeña pantalla puesto que, como veremos a lo largo de la presente investigación, su misma concepción pone en evidencia los criterios periodísticos en los que se basa el reportaje, género “de lo real” por excelencia en el ámbito televisivo.

Según Antonio Weinrichter (2003), como las nuevas formas del cine de No ficción no tienen cabida en la televisión y solo son acogidas en las salas de exhibición cinematográfica si poseen un carácter polémico o social, tras su paso por algunos festivales de cine acaban siendo “expulsadas” de la institución y cada vez con mayor frecuencia terminan por “colarse” en los museos¹. Esto supone, en opinión del autor, cuanto menos una aparente contradicción, ya que hablamos de un formato que aspira a captar la realidad y que se encuentra, en principio, muy alejado de cuestiones como la autonomía de la forma o el despliegue de la “*auto-expresión*”, que se sitúan entre las principales preocupaciones de la institución artística.

En este sentido, tras el triunfo de la crítica postestructuralista, que considera el documental como un género particularmente sospechoso al que acusa de ser en el fondo una ficción, desde distintos ámbitos –entre ellos, el artístico– se habla de nuevo de la capacidad de este para acometer la realidad². O lo que es lo mismo, en la actualidad se está volviendo a poner énfasis en la “carga aseverativa que contiene el discurso documental” y que “constituye medularmente al género [...] en toda su amplia gama de subgéneros y especies” (Rubio Marco, 2006, p.172), aunque, para ello, ya no es posible partir de algunas concepciones ingenuas del realismo, ya que los límites establecidos por la definición normativa del documental han sido totalmente superados a lo largo de la multiforme evolución del género. Esta reivindicación de la No ficción como un dispositivo capaz de abordar el mundo histórico podría ser considerada, nuevamente en palabras de Weinrichter (2003) –que sigue la tesis de Jean-Louis Comolli (2002)–, “como una utopía, la del realismo (sin comillas), que quizás sea la única que le quede al viejo cine en esta era del espectáculo y de la imagen de síntesis” (p.108).

Esta vuelta al realismo también es planteada por Àngel Quintana en *Fábulas de lo visible*, donde se propone revalorizar “la denostada idea de realismo”, reivindicando la función política que este “puede ejercer en un mundo donde la realidad ha sido eclipsada” (2003, p.28). Según el autor, estamos viviendo un proceso de desmaterialización de la imagen y de desvinculación entre esta y su referente, que pone

¹ De hecho, como veremos más adelante, la obra cinematográfica de Joaquim Jordà ha sido objeto de algunas retrospectivas en museos de arte contemporáneo y, además, el director catalán ha participado en exposiciones como *Literatures de l'exili* (CCCB, 2005-2006) con vídeos documentales creados *ad hoc*.

² Un claro ejemplo lo encontramos en el planteamiento de Carl Plantinga, que propone superar el problema de la evidencialidad considerando la operación del documental no como mimesis, sino como discurso: en lugar de entender el documental como “representación que reproduce lo real”, pensémoslo como “discurso que afirma algo sobre lo real” (Weinrichter, 2003, p.103).

en crisis la indiciabilidad de la imagen fotoquímica. Es decir, el proceso de digitalización de las imágenes habría empezado a configurar un cine sin huellas que habría cambiado el propio estatuto de la imagen fotoquímica, así como su función estética y social.

Todo comienza en la década de los noventa, cuando se vive un proceso que pone bajo sospecha a la realidad objetiva y modifica nuestra percepción del presente y nuestra relación con la memoria histórica (Quintana, 2001, p.12). Tras algunas experiencias mediáticas que intentaron ofrecer al espectador una impresión de acceso total a la verdad a partir de canales informativos como la CNN pero que fracasaron estrepitosamente, entramos en lo que Ignacio Ramonet ha llamado la “era de la sospecha”. Esta hace referencia al período abierto tras la Primera Guerra del Golfo, cuando los intentos de la televisión por retransmitir el *show* de la guerra en directo acabaron en una verdadera farsa que, junto a otros engaños informativos de los noventa, puso fin a la utopía de la comunicación y generó una profunda incredulidad social. De esta forma, “la santa objetividad se estrellaba para dar paso al escepticismo o a la paranoia y, con estas nuevas enfermedades [...] fueron forjándose los universos virtuales que actuaron como oponentes de los universos reales” (Quintana, 2003, p.259).

Unos años más tarde, como indica Quintana (2005), el 11 de septiembre marca un antes y un después en las relaciones entre el mundo y las imágenes, ya que se rompen “las barreras que separan la espectacularidad del universo simbólico y la discreción de la realidad documental” (p.15). En este contexto y para comodidad de la gran industria, el espectador adopta el estatuto de “prisionero de la gran caverna platónica, de persona atrapada que desde su inmovilidad no cesa de convocar a los espíritus que pueblan ese mundo simulado que nos rodea” (Quintana, 2003, p.296). Sin embargo, los teóricos del pensamiento y la cultura contemporánea coinciden en que el 11 de septiembre marcó también el comienzo de una cierta crisis de la posmodernidad y dio paso a lo que algunos han llamado la “emergencia de lo político”, fenómeno que tuvo su reflejo en el cine, al darse una apertura hacia un compromiso personal respecto de lo político y al cuestionar la noción de frontera entre lo ficcional y lo factual.

En este sentido y centrándonos en el ámbito español, tras el nacimiento de un cine que podemos llamar “posmoderno” en la década de los ochenta y su posterior consolidación en los noventa, a finales del siglo pasado irrumpen en el panorama cinematográfico de nuestro país una serie de realizadores que demuestran una cierta pretensión de retorno a

lo real y un compromiso frente a los problemas del mundo. Nos encontramos ante lo que Àngel Quintana (2005) denomina el “realismo tímido”, que está compuesto por películas basadas en temáticas que se inspiran en problemas sociales contemporáneos pero que, sin embargo, no muestran una verdadera preocupación por que lo real se convierta en una cuestión estilística, o, en otras palabras, por reproducir el mundo para poder reflejar mejor sus ambigüedades” (p.18), como pretendía el realismo moderno.

Frente a esta propuesta, existen excepciones dentro de los modelos de ficción, como demuestra la obra de Marc Recha, cuyo realismo no pretende ser una copia del mundo, sino una exploración visual del mismo que nos conduzca hacia una reflexión profunda sobre la realidad y sobre el propio cine. Pero lo que más nos interesa llegados a este punto es esa “emergencia de lo político” en el ámbito de la No ficción, donde se agrupa un conjunto muy heterogéneo de películas que van desde documentales periodísticos al uso, pasando por docudramas, *films-essai* o falsos documentales, hasta llegar al cine de *found footage*. A este respecto, Quintana distingue primordialmente entre dos modelos: por un lado, el que se basa en técnicas periodísticas, cuyo principal interés es conseguir un buen nivel de información y presentar las contradicciones del mundo que muestra; y por el otro, el modelo ensayístico, que se basa en la función de la cámara como forma de creación de un discurso para ir más allá de un realismo meramente informativo. Y es precisamente en este último modelo donde podemos enmarcar la obra cinematográfica que Joaquim Jordà realizó durante la última etapa de su carrera y que conforma el objeto de estudio de la presente investigación.

Este cine ensayístico que trabaja con los límites entre la realidad y la ficción, también se ocupó en un primer momento de las propias imágenes cinematográficas, haciéndose eco de la situación de crisis de lo real que se vivió durante los noventa y que hemos descrito brevemente. Sin embargo, este modelo de No ficción también puede convertirse en un discurso sobre lo político, como ha demostrado la tendencia que los films-ensayo han seguido durante los últimos años al alejarse de la reflexión en torno al propio cine y preocuparse en mayor medida por cuestiones concretas del mundo. Aunque, de nuevo, volvemos a encontrar aquí una división entre aquellas películas que no dejan de ser una especie de panfleto creado para denunciar una realidad pre-existente, y aquellas otras donde “el debate viene determinado por una reflexión subjetiva sobre el compromiso del cineasta frente al pensamiento de su tiempo y el horizonte histórico que ha configurado la cultura en la que vivimos” (Quintana, 2005, p.27). Ante esta dicotomía,

la obra de Jordà se sitúa sin lugar a dudas del lado de este segundo grupo de films, que entienden lo político en el cine como una forma de explorar subjetivamente el mundo y de dialogar con lo real a través de una cámara.

Este cine reflexivo pone en duda la concepción de la realidad como algo totalizado y reivindica una verdad dialógica construida gracias al contraste entre distintos puntos de vista. El *film-essai*, que no puede considerarse en sentido estricto ni un género, ni un estilo, ni un modelo, ni un objeto, podría definirse más bien, en palabras de José Luis Guerin, como “un ámbito en el que existen muchas escrituras diversas” y que además “es el espacio que está esencialmente por explorar en el cine” (Fernández y Molina, 2004, pp. 38 y 39). Nos situamos, pues, ante un modo cinematográfico que se caracteriza fundamentalmente por su gesto anti-categorico y por el cuestionamiento de la supuesta frontera que separa la verdad de la falsedad, la realidad de lo real, el documental de la ficción o la consciencia de la inconsciencia. Lo que verdaderamente le importa a este tipo de películas reflexivas es abrir la mirada, utilizar el cine, como decía Jean Rouch, a modo de herramienta para “agitar el conocimiento” (Esbert y Fernández, 2004, p.13) y no imponer un punto de vista sobre una determinada realidad o dar simplemente una visión crítica acerca de esta, puesto que entonces estaríamos ante un documental crítico y no ante un *film-essai*.

En resumen, el cine ensayístico y reflexivo propone la apertura, siempre desde una actitud creativa, hacia formas cinematográficas libres que permitan un conocimiento de lo real sin someterse a las reglas del canon académico, y que conduzcan, además, hacia un nuevo pacto con el espectador en el que solo la postura activa de este pueda dar por concluida la experiencia de la película, al asumir y prolongar la reflexión que esta plantea. En este sentido, es precisamente a través de la reflexión y de imágenes expresivas del mundo como el film-ensayo puede acercarnos a un conocimiento de lo real y, en última instancia, de una posible verdad, o al menos aquí es donde se sitúan cineastas como Joaquim Jordà, cuya obra cinematográfica se vuelve esencial para comprender los nuevos caminos por los que transita la No ficción española desde hace más de dos décadas y que en la actualidad se encuentra, sin lugar a dudas, en uno de los momentos más dulces de su historia.

2. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. *Objeto de Estudio*

El objeto de estudio formal de este trabajo es, en términos muy generales, el cine de Joaquim Jordà, y más concretamente el que desarrolló durante sus últimos años. Es decir, dentro del objeto material que es para los comunicólogos cualquier fenómeno comunicativo, nos situamos en el interior de una de las cinco áreas de objetos formales que presenta la comunicación mediática (Berganza y Ruiz, 2005, pp. 37 y 38): la del contenido/mensaje. Aunque el presente trabajo también se enmarca en cierta manera en las áreas de “emisores” (Joaquim Jordà en el contexto en el que se inscribe) y “medios” (el cine) dentro de ese amplio campo de estudios que es la comunicación mediática.

2.2. *Planteamiento del problema de investigación: Objetivos*

El presente trabajo se plantea analizar la última parte de la filmografía de Joaquim Jordà –su producción “documental”, que puede considerarse como el núcleo fundamental de su obra– con el objetivo de ver qué realidades pone el cineasta ante su cámara y con qué intención. Es decir, a lo largo de su filmografía hay una serie de temas, preocupaciones, intuiciones, etc. que se repiten y este estudio pretende identificar cuáles son, qué tienen en común y por qué son recurrentes en la obra del cineasta catalán.

En segundo lugar, queremos detectar y describir los métodos y herramientas que Jordà utiliza para construir el relato cinematográfico en función de los objetos de estudio que aborda en sus documentales. Como veremos, su cine se mueve en un terreno fronterizo entre la realidad y la ficción, erigiéndose en una especie de alegato contra la compartimentación de géneros y la narrativa tradicional. Pretendemos, pues, analizar y comprender cómo los límites entre ficción y documental se difuminan en sus films y se vuelven intercambiables, conformando una de las características más evidentes de su “estilo de narración”. A partir de aquí, intentaremos acercarnos a la idea que el cineasta tiene de conceptos clave en este ámbito como son el de “realidad”, “representación” o “documental”; a sabiendas de que su trabajo ha influido ampliamente en la producción contemporánea de este género en nuestro país, especialmente en Cataluña.

Asimismo, puede decirse que las películas de Jordà se sitúan en los márgenes no solo del modo de representación dominante, sino también, como dice Santos Zunzunegui

(2007b), de la industria cinematográfica. Aquí nos planteamos comprender su obra al amparo del contexto en el que esta se inscribe y, en especial, teniendo en cuenta las circunstancias vitales del cineasta. Y todo ello para poder relacionar las inquietudes y presupuestos que llevan a Jordà a plantearse determinados proyectos con la forma misma que estos acaban adoptando en su resultado final. Y es que consideramos que el aspecto formal que envuelve y construye el contenido de cada uno de sus films es crucial en la búsqueda de sentido que persigue el cineasta en cada ocasión.

2.3. Justificación de la investigación

La producción documental en nuestro país está en auge desde hace poco más de una década, sobre todo gracias al gran impulso dado desde Cataluña. Solo en esa comunidad se han realizado en los últimos trece o catorce años en torno a unos trescientos documentales (Torreiro, 2010), y precisamente en los inicios de este fenómeno hemos de situar a Joaquim Jordà, cuyo film *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999) constituye, según Esteve Rimbau (2010), el pistoletazo de salida de esta eclosión del documental en Cataluña. En este sentido, Jordà ha influido directamente en los incipientes cineastas que a finales del siglo pasado comenzaban a caminar por la senda del documental –y de la ficción–, y no solo a través de sus films, sino también mediante su trabajo como profesor del Máster de Documental de la Universitat Pompeu Fabra, cuyo punto de partida fue considerar este género como un espacio de creación.

La importancia del cineasta catalán no ha dejado de reivindicarse en este ámbito, sobre todo a raíz del inicio de estos estudios universitarios de tercer ciclo³. Además, hay elementos importantes del cine de Jordà que, a nuestro entender, justifican la revisión de su obra porque pueden sernos muy útiles a la hora de descubrir elementos clave sobre las direcciones que va tomando este género en la actualidad: el constante juego con los límites entre la realidad y la ficción; la reflexión del género documental sobre sí mismo, así como sobre las dificultades que presenta el cine para acercarse a *lo real*; la integración de elementos heterogéneos en el interior del relato, las enormes posibilidades y facilidades que ofrecen los nuevos medios tecnológicos para experimentar otras vías de representación, etc.

³No solo la UPF ofrece un máster en creación documental, también la Universitat Autònoma de Barcelona es pionera en estos estudios a través de su Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo, iniciado en 1998.

Asimismo y como es de sobra conocido, en las dos últimas décadas sobre todo se han llevado a cabo en las más importantes cinematografías a nivel internacional una gran diversidad de trabajos que se sitúan en una zona intermedia entre el documental y la ficción. Algunos definen este género de películas por exclusión como films de “No ficción” (Weinrichter, 1998), y se caracterizan, entre otras cosas, por constituir un terreno de libertad para mezclar formatos. Esta tendencia a la hibridación –aunque cuenta con precedentes ya muy lejanos en el tiempo– se ha convertido en un campo muy importante de producción, tanto en lo que se refiere a la realización de este tipo de films como a los textos, coloquios y espacios diversos que reflexionan acerca de sus principales rasgos, retos y problemas.

En este sentido, podríamos decir que, a partir de la proliferación de esta No ficción, se ha abierto un amplio debate acerca de cuestiones y polémicas que surgen en torno a conceptos como “veracidad”, “punto de vista”, “ética”, “relación con *lo real*”, etc. La reflexión sobre estos términos tan problemáticos ha pasado a estar en el punto de mira de teóricos, críticos y realizadores que, con creciente interés, se plantean nuevas consideraciones, argumentos y clasificaciones para intentar comprender y definir estas manifestaciones a las que algunos se refieren como “postcine”. En definitiva, creemos que la situación actual de producción y reflexión en torno a los relatos audiovisuales de No ficción son el caldo de cultivo ideal para emprender un nuevo acercamiento a la obra de Joaquim Jordà en los términos aquí referidos.

Por otra parte, en cuanto al contenido, consideramos que el cine de Jordà que aquí nos interesa apunta directamente a cuestiones vitales y realidades problemáticas características y definitorias de la sociedad en la que surgen estos mismos films. El cineasta catalán “mete el dedo en la llaga” en cada ocasión, destruyendo las apariencias y ejerciendo una crítica nunca evidente y siempre compleja, al nivel de las circunstancias que pretende denunciar o sobre las que quiere hacer pensar al espectador –en ocasiones el sentido final del documental es el resultado de una negociación entre director y público–. Es decir, consideramos que el presente estudio sobre la filmografía de Jordà también queda justificado porque nos ofrece claves de interpretación de nuestra realidad y de nuestro pasado reciente, y nos invita a pensar y a cuestionar no ya las leyes del cine y sus formas de representación, sino las reglas que rigen nuestro propio mundo.

2.4. *Corpus de Datos*

En el presente estudio no vamos a trabajar sobre la filmografía completa de Joaquim Jordà, sino que nos centraremos en sus últimas películas por las razones que exponemos a continuación:

Jordà, al margen de su trabajo como cineasta, también fue traductor, guionista, profesor y actor ocasional, cosa que no debemos obviar porque nos muestra un rasgo definitorio de su personalidad –este hacer muchas cosas utilizando todos los medios a su alcance– y de su forma de concebir el mundo y de intervenir en él. En cuanto a su filmografía como director, que es la parte que aquí más nos interesa, podemos distinguir tres etapas bastante diferenciadas: después de sus inicios en el contexto de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, donde realizó su primer cortometraje, Jordà comienza la que hemos considerado su primera etapa importante como director de cine, que corresponde a sus años en la Escuela de Barcelona; la segunda coincide con su autoexilio en Italia, donde realizó películas militantes para el Partido Comunista Italiano; y la tercera y última etapa es la de lo que podríamos denominar sus “ensayos filmicos”.

Como ya se ha adelantado antes, este trabajo se centra en el último de los períodos citados, que incluye seis películas “documentales” (aunque dos de estos films son anteriores en el tiempo, pero sus características les permiten ser considerados parte de este conjunto, como veremos), además de una película de ficción, que no será abordada en este estudio, pero a la que se hará referencia en momentos puntuales. Nuestra selección se basa en que son precisamente estos seis films los que nos permitirán estudiar mejor las características más representativas del cine de Jordà, ya que son estos títulos los que el cineasta realiza sin enmarcarse dentro de un proyecto conjunto como fue la Escuela de Barcelona y sin responder a unas directrices, como en el caso de sus películas militantes. Además, se trata de los films realizados en la última etapa de su vida y, por lo tanto, los que definen los intereses que rigen su trabajo más maduro:

- *Numax presenta...*(1979)
- *El encargo del cazador* (1990)
- *Mones com la Becky* (1999)
- *De niños* (2003)
- *Veinte años no es nada* (2004)
- *Más allá del espejo* (2006)

2.5. *Presupuestos Epistemológicos*

En el presente trabajo de investigación abordaremos nuestro objeto de estudio desde una perspectiva epistemológica realista, puesto que consideramos que, a partir del análisis semiótico-narratológico de los films de Jordà y del estudio y reflexión acerca del género documental que nos disponemos a realizar, llegaremos a una serie de conclusiones que nos ayudarán a conocer mejor la obra del cineasta catalán. Además, consideramos que otros estudiosos del tema, aplicando la misma metodología y manejando las fuentes aquí utilizadas, verán en las películas de Jordà muchas de las ideas y características que nosotros intuimos al comenzar a estudiar dichos films.

Acercarnos a la figura de Joaquim Jordà y sobre todo al cine de su última etapa desde una perspectiva realista presenta no pocas dificultades, puesto que algunos de los elementos clave de los documentales que estudiaremos se sitúan más bien –cuando no claramente– dentro del ámbito del postestructuralismo o posmodernismo: la hibridación con la ficción que se da en un género que supuestamente es el más apto para reflejar aquello que llamamos “realidad”; la introducción dentro de un mismo film de elementos muy heterogéneos, incluyendo formas de representación distintas de la cinematográfica, como es el teatro; el juego que Jordà establece en varias de sus películas alrededor de la figura del espejo; la utilización de elementos que antes se consideraban exclusivos de la ficción (él mismo habla de la “realidad” que *crea* en sus películas); la mostración de la creación del relato a medida que lo va construyendo; la inclusión de reconstrucciones ficcionales; su participación en la propia acción, que a veces él mismo provoca, etc.

Sin embargo, la perspectiva de nuestra investigación es realista porque creemos precisamente que todos esos elementos presentes en el cine de Jordà y su pretensión de hacernos reflexionar a los espectadores acerca de las cuestiones que plantea, son algo que no depende de nuestra interpretación o del punto de vista desde el que abordemos sus películas, sino que se trata de componentes e ideas que definen verdaderamente la obra del cineasta catalán. Asimismo, pensamos que la crítica compleja e imprescindible que practica Jordà en sus films –en la que algunos se han basado para hablar de la “condición biopolítica” (Guerra, 2006) de su obra cinematográfica– no depende de la interpretación que haga el espectador, sino que es constitutiva de su cine, sobre todo en la etapa sobre la que aquí vamos a trabajar.

En definitiva, nos interesa estudiar cómo Jordà construye el relato cinematográfico en sus documentales y descubrir, a partir del análisis textual, los modelos, estructuras y elementos relevantes que nos informan acerca del significado de las obras y de las pretensiones u objetivos buscados por el cineasta. Con ello no queremos reivindicar la autonomía significativa de la forma fílmica, es más, en nuestro análisis interpretativo la referencia al contexto social y personal de Jordà cobra una gran importancia. Sin embargo, creemos que hay una serie de recursos que el cineasta pone en juego y que están más allá de nuestra mirada como investigadores. En este sentido, incluso en los momentos de mayor ambigüedad, cuando Jordà deja un margen muy amplio al espectador para que cierre la construcción del significado de lo que está planteando, pensamos que se trata de una estrategia que está ahí, que existe independientemente de cómo la percibamos nosotros o de si nos percatamos o no de su presencia.

2.6. Hipótesis

Llegados a este punto, pasamos a continuación a formular la hipótesis de trabajo de la que parte la presente investigación:

El cine de Joaquim Jordà a partir de 'Numax presenta...' (1979) trabaja sobre un referente real sin pretender "representar" la realidad objetivamente. Estamos ante un cine complejo que huye de toda normalización y transgrede las barreras del documental al uso, situándose siempre en un terreno fronterizo en busca de un lenguaje propio que le permita establecer un diálogo con el mundo y con el espectador.

2.7. Carácter de la investigación

Estamos ante una investigación básica que busca mejorar la comprensión tanto de cuestiones generales en torno al documental y los problemas que este suscita, como – sobre todo– del cine de Joaquim Jordà en particular, atendiendo a la construcción del relato y a las estrategias y técnicas que el cineasta utiliza para lograr sus objetivos.

El trabajo aquí planteado tiene un carácter, en primer lugar, descriptivo, puesto que intenta dar cuenta del estado de la cuestión sobre la reflexión en torno a la No ficción y, en relación con esto, descubrir cuáles son los pilares de la producción cinematográfica de Jordà en su última etapa en activo. Para ello, atenderemos al contexto de producción de los films y sobre todo a las circunstancias vitales y a los planteamientos e

inquietudes del propio cineasta, ya que su obra está repleta de elementos autobiográficos y puede considerarse, además, una especie de declaración de intenciones en cuanto a las temáticas que aborda y al propio quehacer cinematográfico.

Así, puede decirse que la presente investigación tiene un carácter no solo descriptivo, sino también analítico o explicativo, ya que busca las causas, relaciones, estructuras etc. que vinculan la obra de Jordà con su manera de entender el mundo y la práctica cinematográfica misma. Es decir, nuestro trabajo pretende poner de manifiesto cuál es la esencia del cine de Jordà, atendiendo tanto a su forma filmica, como a las razones que llevan al cineasta a realizar este tipo de documentales y a los objetivos que persigue.

Además, pretendemos revisar y analizar la parte de la filmografía del director catalán que consideramos más madura y más definitoria de su personalidad y de su forma de concebir el cine, desde una perspectiva crítica. Entendemos que Jordà utiliza el “documental” para intervenir en una realidad que no le gusta y para cuestionar las reglas de la “normalidad” tanto en el ámbito del cine como de la sociedad en general. En este sentido, el cineasta fue a todos los niveles –tanto en lo profesional como en lo personal– un irreverente que se afanó por abrir nuevos caminos siempre a la contra y que construyó la gran mayoría de sus films alrededor de personajes situados “al margen” de la sociedad, devolviéndoles su espacio como sujetos. Es por ello que creemos que debemos adoptar también en nuestra investigación una praxis formal crítica, tanto en lo que se refiere a la concepción y tratamiento del cine factual como en cuanto a los temas y situaciones sobre los que se cimienta la obra de Jordà.

2.8. Metodología de trabajo

Para comprender cómo Joaquim Jordà entiende y pone en práctica el cine “de lo real” nos basaremos fundamentalmente en una metodología estructuralista y un análisis descriptivo aplicados a un estudio vertical o intensivo de textos, ya que consideramos que es lo que mejor se adapta a un corpus como el que se pretende analizar. Y todo ello con la finalidad de llegar a comprender en la medida de lo posible las formas y los significados del cine de Jordà en toda su complejidad, siendo conscientes de que la interpretación y la contextualización serán elementos clave en este recorrido.

Así, para describir y explicar la articulación del relato audiovisual en la obra de Jordà, partiremos de la Semiótica y el Estructuralismo, puesto que son los ámbitos en los que

se han desarrollado tradicionalmente los estudios narratológicos, aunque no descartamos tomar conceptos o hacer referencia a autores que se sitúen fuera de dichas áreas, si esto contribuye al enriquecimiento de la investigación. Y todo ello con el objetivo de descubrir las estructuras subyacentes que se repiten en el cine de Jordà y los elementos que intervienen en ellas, conscientes de que la forma⁴ que adoptan sus películas constituye un componente crucial a la hora de dotar a sus documentales de un sentido preciso y buscado, que en ocasiones es producto del “diálogo” con el espectador. Por tanto, recurriremos a un análisis que ponga de relieve el hecho de que la forma no es simplemente el *cómo* de la narración y el contenido el *qué* se narra, sino que en una obra de arte el *cómo* a menudo acaba convirtiéndose en *qué* y viceversa (Sychre, 1969, p. 249). Así pues, en el marco de un análisis intratextual⁵, se detectarán y describirán las estrategias más utilizadas por Jordà en la construcción narrativa de sus documentales.

Siguiendo los objetivos planteados, se abordarán de forma general las seis películas escogidas, analizando los puntos de encuentro entre las estructuras narrativas y aquellas técnicas y estrategias que se consideren relevantes a la hora de definir la forma de hacer cine del director catalán. Sin un afán de analizar pormenorizadamente y en todos sus aspectos cada película, se pondrán en relación los datos destacados con el contexto de producción, acercándonos así a lo que el filmólogo francés Gilbert Cohen-Seat denominaba “hecho cinematográfico” (Cohen-Seat, 1946). A continuación, se seleccionará uno de los documentales, que será objeto de un análisis filmico completo, siguiendo las propuestas de Casetti y di Chio (2010), Christian Metz (2002a, 2002b) o Roger Odin (1987), entre otros; atendiendo esta vez a lo que el mismo Cohen-Seat consideraba el “hecho filmico” y haciendo caso a la propuesta de Santos Zunzunegui (2007a) cuando reivindica que el análisis filmico tiene que atender a la película como tal, tratando de volver describible de alguna manera este objeto indescriptible.

⁴Aunque, como ya dijo Christian Metz, estudiar la forma de un film implica hacer un análisis estructural de la forma del significante (imágenes y sonidos), pero también de la forma del significado (sentimientos e ideas). Es decir, hay que realizar un análisis tanto de la historia como del discurso y de la forma en la que ambos se presentan.

⁵Aquí hemos de tener siempre presente el hecho de que las relaciones extratextuales también son básicas respecto al significado del texto, como explicaba Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (2011); aunque, por otro lado, debemos ser conscientes de que realizar una descripción de todas las conexiones en un texto y de sus relaciones extratextuales sería una labor tan ingente como irreal.

3. MARCO TEÓRICO: TEORÍAS Y CONCEPTOS RELEVANTES SOBRE EL CINE DE NO FICCIÓN

« No creo que el documental por proponer un enunciado documental esté más cerca de lo real que el cine de ficción. Depende de la política de lo real »

José Luis Guerin

En el presente capítulo vamos a realizar un breve pero necesario repaso por las categorías, clasificaciones y principales conceptos teóricos desarrollados en torno a la noción de documental y, más ampliamente, en torno a esa “terra incognita” o “Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental” que es la No ficción (Weinrichter, 2004, p.11). Para comenzar, nos centraremos en qué entienden por cine documental estudiosos como Bill Nichols (1997, 2003, 2007), Erik Barnouw (2005) o Carl Plantiga (1997, 2005, 2007), y abordaremos las distintas tipologías que estos proponen. Aunque podríamos tomar en consideración otras categorizaciones del género como, por ejemplo, la que realiza Richard Barsam en su *Nonfiction film. A critical history. Revised and expanded* (1992), creemos que la selección realizada es suficiente para tener una visión amplia de los tipos de documental generalmente aceptados, antes de adentrarnos en una reflexión más profunda acerca de la No ficción⁶.

Una vez vistos los tipos de documental al uso, desarrollaremos algunos conceptos problemáticos inherentes a este modo cinematográfico, tales como la noción de realidad, la verdad, la veracidad vs la verosimilitud, la autenticidad, el punto de vista, etc. Y por último, comentaremos brevemente en qué consisten algunos géneros híbridos que, en mayor o menor medida, cuestionan la idea clásica de documental y dan cuenta de importantes momentos de transformación por los que ha pasado dicho género.

3.1. *Una mirada hacia atrás: cuando todavía hablábamos de ‘documental’*

3.1.1. *Bill Nichols y las modalidades de representación*

En su libro *La representación de la realidad*, Nichols pretende establecer una teoría sobre el cine documental pero advierte de que, aunque “teorizar es generalizar [...] No podemos generalizar sobre ‘todos los documentales’ ni decir nada que no esté sujeto a

⁶ Para obtener una información más amplia, el lector siempre puede dirigirse a la bibliografía incluida en las páginas finales de este trabajo.

modificación, subversión o desmoronamiento en un texto determinado” (1997, p.18). Esta obra de consulta obligada para cualquier estudio sobre el cine factual aborda las distintas estrategias, estructuras y estilos de este tipo de películas y ofrece información muy útil especialmente en cuanto a las modalidades de representación⁷. Por lo tanto, procederemos a continuación a exponer dichas modalidades, además de algunas reflexiones del autor que consideramos relevantes para la presente investigación.

- *¿Qué es el documental?*

Ya en el prefacio de su libro, Nichols se plantea la problemática relación entre el documental y el mundo histórico. En este sentido, tradicionalmente se ha aceptado que el cine factual tiene como referente el mundo real, es decir, “propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos” (p.13). Eso lo convierte en *prueba* del mundo, o así se ha percibido generalmente, sin embargo, Nichols introduce aquí la noción del documental como *discurso sobre el mundo*, idea que resulta mucho más interesante para nuestra reflexión. En cuanto a qué entendemos por documental, debido a que no hay unas técnicas, temas, modalidades o estilos únicos, Nichols opta por abordar este concepto desde tres puntos de vista:

- Desde el punto de vista del realizador, el documental se ha definido tradicional pero erróneamente, según Nichols, en términos de control: los documentalistas solo podrían controlar algunas variables de la preparación, el rodaje y el montaje, porque es imposible controlar el tema de su trabajo: la historia (p.45).
- En segundo lugar, Nichols atiende a los textos, de tal manera que el documental sería un género cinematográfico como cualquier otro, con una serie de convenciones y códigos compartidos. Por ejemplo, los documentales, frente a la ficción, siguen una lógica informativa y normalmente sus escenas se organizan en torno al principio del comentario hablado (p.51). Asimismo, las historias de las películas ficticias deben ser verosímiles, mientras que las argumentaciones de un documental han de ser más bien convincentes, etc.
- Desde el punto de vista de los espectadores, lo que diferencia al cine factual del narrativo no es tanto algo intrínseco a él sino “la función de los supuestos y

⁷ Aunque en este texto Nichols propone cuatro modalidades de representación documental, nosotros introduciremos también otras dos modalidades que el autor añade en textos posteriores.

expectativas asignados al proceso de visionado del texto” (p.55), y estos son producto de la experiencia previa más que de preferencias evocadas en el momento. Así, los espectadores, según su experiencia, desarrollan capacidades de comprensión e interpretación que les permiten entender el documental, cuya máxima diferencia con la ficción es que las expectativas que crea tienen que ver con su relación con el mundo histórico⁸.

- *Tipos de documentales: las modalidades de representación*

Antes de abordar las modalidades documentales de representación definidas por Nichols como los “patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos” (1997, p.65), debemos prestar atención a una advertencia del autor que asegura que la estrategia documental que en un momento concreto funciona como representación realista del mundo histórico no es una forma que esté más cerca de la verdad ni que sea la definitiva; por el contrario, la aceptación de una estrategia de representación particular en un momento dado tiene más que ver con las luchas por el poder y la autoridad. Así, cada modalidad despliega de un modo específico los recursos narrativos y el realismo dando como resultado textos de diferente tipo que ponen en marcha unas expectativas, estructuras textuales y cuestiones éticas determinadas. Además, la mayoría de las películas son híbridas y, en consecuencia, podemos encontrar en ellas elementos pertenecientes a las distintas modalidades.

1. **El documental expositivo:** Surge del desencanto que producen las estrategias de divertimento del cine de ficción, se caracteriza por utilizar un “montaje que aporta pruebas” (p.47) y porque el realizador tiene la obligación de hacer que su argumentación sea lo más convincente y exacta posible. En él aparece una voz omnisciente que marca la línea narrativa de la argumentación y que revela información acerca del mundo histórico dirigiéndose al espectador. En este contexto, las imágenes cumplen un papel de ilustración o contrapunto y el sonido suele ser no sincrónico. Es el tipo de documental realizado por John Grierson y Robert Flaherty, entre otros. Destaca en él “la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (p.68), de ahí la importancia de la argumentación, que suele presentarse a modo de “voz omnisciente” o de una voz

⁸ En tanto que discurso de lo real, el documental desarrolla una argumentación que pertenece al mundo histórico en lugar de a un mundo imaginario, como ocurre en la ficción; además, como espectadores del documental, creemos que los sonidos e imágenes de este tienen una relación indicativa con el mundo.

de autoridad que proviene de la cámara. Por su parte, los espectadores suelen albergar la esperanza de que el documental tome forma en torno a la solución del problema o enigma planteado al comienzo o a lo largo del mismo.

2. **El documental de observación:** Nació gracias a los nuevos equipos de grabación sincrónicos, más ligeros y fáciles de transportar, y al desencanto que comenzaba a producir la cualidad moralizadora del documental expositivo. Es el tipo de películas realizadas por Leacock-Pennebaker o Frederick Wiseman.

Estos films, en lugar de utilizar la estructura problema/solución, ponen en práctica estrategias cercanas a la ficción narrativa. Además, la interpretación de los actores sociales se parece también a la de los personajes de ficción. La presencia del realizador es asumida como una ausencia –nos ofrece lo que vemos porque ha estado en el lugar de los hechos, pero no aparece como tal–, y el espectador ve este tipo de films como reproducciones de la vida tal y como se vive. Se trata de una modalidad que equivale a lo que Barnouw (2005) denomina “cine directo” y que se caracteriza principalmente porque reduce al máximo la intervención del realizador. Los sonidos y las imágenes siempre son sincrónicos, y a los actores sociales les vemos comunicándose entre ellos en momentos cotidianos en lugar de hablar a la cámara. En resumen, del documental de observación se desprende la idea de que tenemos acceso directo al pedazo de realidad que se nos muestra y, en tanto que espectadores, “confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal” (p.78).

3. **El documental interactivo:** se caracteriza por la intervención del realizador en la realidad filmada, y también surgió gracias a los avances tecnológicos de finales de los cincuenta. Esta modalidad hace hincapié en las imágenes de intercambio verbal y de demostración de lo plausible o lo discutible de lo que dicen los testigos, y fue desarrollada por Jean Rouch y Connie Field, entre otros.

En los documentales interactivos (que adquirieron gran notoriedad con la aparición del *cinéma vérité*) el realizador participa en lo que está filmando directamente, cosa que provoca que la autoridad textual pase a los actores sociales. La lógica del texto realiza una exposición sobre las interacciones entre el realizador y dichos actores y sobre lo que estas interacciones nos dicen acerca de ellos. La voz del director se dirige siempre a los protagonistas, es decir, todas

las formas posibles del film interactivo llevan al encuentro directo entre el realizador y los testigos, encuentro que se produce habitualmente en forma de entrevista⁹. En cuanto al espectador, este alberga la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él.

4. **El documental reflexivo:** Surge de la idea de que “la representación de la realidad debe contrarrestarse”, en palabras de Nichols, “con un cuestionamiento de la realidad de la representación” (p.100). Hablamos de textos conscientes de sí mismos hasta el punto de que a veces están contruidos para dirigir la atención del espectador hacia su forma. Estos abordan el *cómo* hablamos del mundo, y la propia conciencia del modo de exposición se convierte en el tema principal.

Con cineastas como Dziga Vertov, Jill Godmilow o Raoul Ruiz, las convenciones de la representación se vuelven evidentes y se pone a prueba la impresión de realidad de las modalidades anteriores. Se utilizan frecuentemente actores profesionales y la correspondencia directa entre realismo y autenticidad de las afirmaciones sobre el mundo queda anulada. Asimismo, esta modalidad que subraya el encuentro entre realizador y espectador, mantiene una actitud desconfiada en cuanto a las posibilidades de comunicación del texto. El espectador acaba teniendo una conciencia del mundo cinematográfico más que del mundo histórico. Hay que advertir, sin embargo, que la reflexividad no tiene por qué ser puramente formal, sino que también puede ser fuertemente política.

5. **El documental performativo:** tres años después de *La representación de la realidad*, Nichols amplió en otro texto¹⁰ su clasificación de las modalidades de representación, incluyendo dentro del documental reflexivo al “performativo”, un modo de representación caracterizado por “una inversión de prioridades [...] pasando del énfasis en la referencialidad a privilegiar más bien la expresividad” (Nichols, 2003, p.215). Este no llama nuestra atención sobre las cualidades formales o el contexto político, y su desviación del carácter evidencial del documental no tiene como objetivo defamiliarizar las convenciones del género,

⁹ Nichols (1997) reflexiona de la página 82 a la 91 sobre las distintas formas que adopta la interacción realizador-actores sociales (entrevista formal o encubierta, diálogo, monólogo, pseudomonólogo, etc.) y las implicaciones que esto tiene en cuanto a la responsabilidad del director y otras cuestiones éticas.

¹⁰ Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

sino más bien “subrayar los aspectos subjetivos” y enfatizar “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004, p.49).

El modo performativo se contrapone al observacional pero también al participativo, ya que este lo deja todo en manos de la fe en los testigos, mientras que en el performativo la intervención del sujeto es concebida como “un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*” (Weinrichter, 2004, p.50). Lo más importante en el documental performativo es la *inscripción del yo*, de la subjetividad del documentalista en el texto filmico.

6. **El documental poético:** Nichols introduce un sexto modo de representación en su *Introduction to Documentary* (2001), al que denomina “documental poético” y que en un principio había considerado como parte del modo expositivo. Sin embargo y como explica Weinrichter (2004), más recientemente, Nichols crea una nueva tipología de documental que incluye las diversas prácticas que comparten “un terreno común con la vanguardia modernista” antes de la aparición del cine directo, tanto en la variante protodocumental como experimental del género. Este modo poético “subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado” (p.55).

3.1.2. Historia y estilos de documental según Erik Barnouw

En el apartado que iniciamos a continuación, explicaremos brevemente los distintos tipos de documental según la compilación realizada por Erik Barnouw en otra obra de referencia: *El documental: Historia y estilo* (2005).

1. **El documental, profeta:** Aunque en los momentos previos al cinematógrafo y en sus inicios algunos hombres de ciencia que querían documentar fenómenos de su tiempo preludiaron el nacimiento del género documental, fueron inventores como Edison o Lumière quienes transformaron los trabajos de estos experimentadores en una realidad comercial e industrial. En concreto, Louis Lumière se convirtió en el “primer magnate y principal profeta del filme documental” (p.14), gracias a las ventajas técnicas de su *cinématographe*, un instrumento ideal para captar escenas “sur le vif”. Lumière y su equipo filmaron temas “de actualidad” sin actores ni acciones inventadas. Para el público, esto era la prueba de que el nuevo medio no

era una “engañifa” y “en 1897 el *cinématographe* ya estaba dando a sus públicos la sensación sin precedentes de ver el mundo” (p.19).

2. **El documental, explorador:** Robert J. Flaherty dejó su profesión de joven explorador y buscador de minerales para convertirse en uno de los padres del cine factual. Su famoso film *Nanook, el esquimal* (1922) transformó la concepción del género documental al introducir una “gramática” desarrollada anteriormente solo en las películas de ficción. Flaherty recurrió a todo tipo de ingenios para conseguir la “autenticidad” de los resultados, ligando así el drama a algo real en un documental que pretendía destacar los valores del mundo que reflejaba.
3. **El documental, reportero:** Este nuevo estilo se debe principalmente a Dziga Vertov, quien estaba convencido de que las películas de ficción eran opio para el pueblo, y la función que debían cumplir los films soviéticos tras la Revolución era la de documentar la realidad socialista. Fue uno de los iniciadores de la serie *Cine-Verdad (Kino-Pravda)*, que interiorizó la idea de que el cine debía basarse en la verdad y realizarse mediante la compilación de fragmentos de la realidad ordenados con un sentido.
4. **El documental, pintor:** Las relaciones entre el cine y otras artes eran objeto de discusión constante en los cineclubes de los años 20. Como resultado de dichas interrelaciones artísticas nació un gran número de películas de vanguardia, vinculadas en mayor o menor medida al cine factual: obras abstractas como las de Viking Eggeling o Hans Richter; la obra fotográfica del biólogo Jean Painlevé; las “sinfonías de ciudades” de Walther Ruttmann o Alberto Cavalcanti; películas de Jean Vigo que introducen un *point de vue documenté*; los films pictóricos de Joris Ivens, Man Ray, Ralph Steiner o Wilfried Basse; entre otros.
5. **El documental, abogado:** Barnouw se refiere a los documentales ideológicos impulsados con la llegada del sonoro, en especial a los films de John Grierson, quien se fijó como objetivo defender a las fuerzas laborales, promover la educación ciudadana y procurar una vida mejor. Pero esta politización del documental no fue una invención de Grierson, sino una tendencia mundial, como lo demuestra el trabajo de Leni Riefenstahl en Alemania; parte de la obra de Joris Ivens; la creación de la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos en Nueva York; o la Liga Cinematográfica Proletaria (Prokino) de Japón. En

resumen, durante los años 30 y 40 las películas que abogaban por una causa vivieron un auge sin precedentes, en un momento en el que a los directores, “se les pedía no que demostraran una tesis sino que exhortaran a la acción” (p.125).

6. **El documental, toque de clarín:** Se trata del cine entendido como arma de guerra, que se practicó en muchos de los países que participaron en la II Guerra Mundial. Su principal propósito era encender la sangre de los compatriotas e incitarles a implicarse intensamente en la contienda, mientras que se procuraba infundir terror a los enemigos y hacerles desistir en su lucha.
7. **El documental, fiscal acusador:** También en la II Guerra Mundial la documentación de los crímenes de guerra fue primordial para los operadores que acompañaban a los ejércitos. Algunos de los films producto de dicha documentación sirvieron como pruebas en juicios por crímenes de guerra. Las tropas de avanzada norteamericanas, rusas, británicas y francesas tenían incluso unidades especiales para recoger pruebas; pero fueron los alemanes quienes registraron más eficazmente sus propios crímenes. Sin embargo, como los documentalistas especializados en películas de denuncia de crímenes de guerra no eran demasiados, este movimiento no duró mucho. Uno de los trabajos que más interés suscitó fue *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais.
8. **El documental, poeta:** Con el fin del enfrentamiento bélico, nació el documental orientado hacia la poesía, compuesto sobre todo por cortometrajes en forma de odas dedicadas a las maravillas del mundo. Con frecuencia fueron el punto de partida de jóvenes autores que concebían, filmaban y montaban las películas ellos mismos. La sensibilidad individual era el punto de partida de estas producciones baratas que permitían un gran control al realizador. Sin embargo, nunca tuvieron un peso importante y con el desarrollo de la televisión cayeron en picado.
9. **El documental, cronista:** otra tendencia de posguerra fue el documental como crónica histórica, para lo cual se contaba con los archivos de noticiarios registrados durante cincuenta años. Con el desarrollo de la televisión, sus funciones y su personal se transfirieron en gran medida al nuevo medio y a las agencias de noticias gubernamentales. Asimismo, hubo un afán de documentación de toda clase de vida salvaje y, algo más llamativo, nació la cinematografía de rayos X, que sondeaba los lugares más recónditos del cuerpo humano.

10. **El documental, promotor:** es aquel patrocinado por empresas industriales y comerciales. Durante la posguerra tuvo un gran éxito, gracias sobre todo a la financiación de multinacionales que querían mejorar su imagen. Se convirtieron en un auténtico fenómeno durante la guerra fría, cuando la lucha entre las dos principales potencias mundiales significaba también un enfrentamiento por conquistar mercados. Dicho enfrentamiento se tradujo en un endurecimiento de los controles sobre los *media*, que implicó cambios drásticos en el contenido y estilo del cine documental. Fue la época de la caza de brujas y el macartismo en EE.UU., que condicionó fuertemente la formación y el desarrollo de la televisión norteamericana. En este contexto, el cine factual que se producía solo podía generar documentales domesticados, institucionales y despersonalizados (p.202).
11. **El documental, observador:** Barnouw habla aquí del “Free Cinema” en el que los realizadores se presentan como meros “observadores”, gracias a los nuevos equipos ligeros de sonido sincrónico. Este tipo de documental, sin embargo, plantea problemas como la dificultad para saber hasta qué punto la presencia de la cámara influye en lo filmado. Se trata de un cine ambiguo e impredecible que recibió un gran impulso de la televisión pública norteamericana, que fue uno de los principales apoyos de Fred Wiseman (representante indiscutible del género). Influyó enormemente en los productores de películas etnográficas.
12. **El documental, agente catalizador:** con este género Barnouw se refiere al *cinéma-vérité* que, aunque también fue posible gracias a los avances técnicos, se diferencia de la modalidad de observación en que el realizador interviene en la acción que filma, interactúa con los personajes y no duda en provocar situaciones (es la modalidad interactiva de Nichols). “Cinéma-vérité” es el nombre que escogieron Jean Rouch y Edgar Morin para definir su film *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961), en homenaje a Vertov. El género nació con la voluntad de crear películas que mostraran la verdad de algo y sus técnicas interesaron sobre todo a los antropólogos. Además, esta tipología tenía un cierto carácter democratizante, pero al precipitar la crisis en las situaciones filmadas, planteaba una serie de cuestiones sociales y éticas muy difíciles de resolver.
13. **El documental, guerrillero:** Son los documentales críticos y disidentes que presentan un punto de vista no oficial sobre cuestiones incómodas para el poder.

Como explica Barnouw, los films “de guerrilla” no comenzaron a tener cierta importancia hasta los años 30, ya que en la mayor parte de la historia del documental la producción había estado controlada por el poder. Con la II Guerra Mundial, el movimiento cinematográfico de disenso se desvaneció, pero volvió a reaparecer en la posguerra y sobre todo gracias a los progresos técnicos, que contribuyeron a seguir estimulando a los trabajadores independientes, cuya obra tenía muchas veces el aspecto de los films de guerrilla, y abordaba con frecuencia movimientos de reforma que se producían en regímenes autoritarios.

3.1.3. *Carl Plantinga y la “Asserted Veridical Representation”*

De manera breve y centrándonos en dos de los textos más célebres de Carl Plantinga – *Rhetoric and Representation in Nonfiction film* (1997) y *What a documentary is, after all* (2005)¹¹–, describiremos algunas de las características del cine de No ficción en general y del cine documental en particular según este autor, destacando algunos problemas surgidos en torno a dos importantes teorías sobre este género: el “Documentary as Indexical Record” (DIR) y el “Documentary as Assertion” (DA).

Antes que nada, cabe señalar que con el intento de Plantinga por sistematizar las cuestiones de retórica y representación en el cine de No ficción (1997), lo que hace el autor es reaccionar contra el excesivo escepticismo de las posturas postestructuralistas, al considerar que la No ficción es un discurso y no una representación, es decir, se trata de un cine que “*afirma algo sobre lo real* y no [...] un cine que *reproduce lo real*” (Weinrichter, 2004, p.21). Plantinga se opone así a la crítica de la sospecha postestructuralista, y defiende que el documental tiene la capacidad de decir *alguna cosa sobre el mundo real*, y que la No ficción se distingue de la ficción en que la primera asegura que lo que muestra se corresponde con el mundo histórico (cosa que no evita, sin embargo, que lo mostrado en el cine factual pueda ser erróneo o incierto).

Asimismo, cabe advertir que Plantinga (2005) propone una caracterización del género documental y no una definición propiamente dicha. También plantea la consideración de este como el subconjunto de la No ficción que se caracteriza por ser más estético, social, retórico y/o político que el resto de modalidades, y defiende la necesidad de que

¹¹ Este subapartado se compone de ideas extraídas de los textos señalados de Plantinga a partir de traducciones propias de su versión original en inglés.

se tenga en cuenta la naturaleza de los diferentes subgéneros dentro del documental, recomendando al respecto la clasificación de Bill Nichols.

Así, Plantinga comienza su *caracterización* del cine documental examinando las dos teorías sobre el género que acabamos de citar: el DIR y el DA:

- El **DIR** describe el documental como un film compuesto predominantemente de imágenes fotográficas que son documentos indicativos¹² o huellas, –“traces”, según Gregory Currie¹³– de escenas profilmicas. Así, aunque la imagen fotográfica siempre implica intenciones por parte del realizador, la naturaleza mecánica de la fotografía nos permite atribuirle un estatus de “evidencia”. De esta forma, a pesar de las críticas postestructuralistas, el documental se apoyaría en el poder de la fotografía en movimiento para “mostrarnos el mundo” (p.106). Sin embargo, esta concepción de la fotografía como huella dejada en el mundo por las cosas implica importantes problemas: las fotografías en movimiento en los films de ficción son igualmente “traces”, por lo tanto, el uso de estas como huellas de lo que ocurrió ante la cámara no basta para definir el documental. En este sentido, el propio Currie reconoce que la mayoría de documentales tienen partes que no lo son (voz del narrador, música extradiegética, etc.), y Plantinga asegura que Currie parece concebir el documental de forma que el mejor ejemplo de este sería una grabación de una cámara de seguridad, y concluye que eso es confundir un documental con un documento. En resumen, solo podría entenderse el documental como “trace” en unas condiciones muy concretas e infrecuentes –si es que alguna vez se dan–.
- El **DA** es la segunda teoría del documental que aborda Plantinga, según la cual este tipo de films se caracterizan porque el realizador toma una “assertive stance” (p.107), postura asertiva o posición afirmativa hacia el mundo proyectado por la película. Es decir, que el documentalista impone la idea de que el estado de cosas construido en el documental proyecta un mundo basado en el mundo real; en otras palabras, cuando el realizador toma esta postura “está haciendo aseveraciones sobre el mundo real” a través de su trabajo (p.107). Y otra característica importante del DA es que a la hora de hacer documentales, los realizadores tienen en cuenta la respuesta de los espectadores, ya que a través de sus films comunican a la audiencia

¹² Plantinga se hace eco de la terminología que Peirce utiliza para clasificar los tipos de signo.

¹³ Uno de los principales defensores del DIR.

que se espera de ella que reaccione de una manera determinada ante estos (p.108). Así, cuando el documental y su recepción terminan, se supone que el espectador mantiene una actitud de “creencia” hacia el estado de cosas representado en el film. Plantinga reconoce que el DA puede dar cuenta del documental observacional y del expositivo mucho mejor de lo que lo hacía el DIR, pero le reprocha el no tener en cuenta que la riqueza comunicativa de las imágenes y los sonidos sobrepasa las intenciones del director, y, en definitiva, que el contenido proposicional que el documental acaba teniendo para el espectador se escapa del control del realizador.

Tras la presentación de estas dos teorías y la demostración de que no sirven en muchos casos para describir tipos de documentales que son básicos, Plantinga propone la “Asserted Veridical Representation” (**AVR**) o “Representación Aseverada como Verídica”. Esto es: en un documental, lo que el realizador impone en primera instancia es que las imágenes y los sonidos son “representaciones verídicas” de aquello que el documental aborda (p.111), o lo que es lo mismo, un documental asevera que constituye una especie de “guía fiable de los elementos relevantes de la escena profilmica” (Rubio Marco, 2006, p.174). La representación documental asigna al realizador la tarea de imponer la fiabilidad de cualquier material utilizado para mostrar al espectador cómo es algo, cómo fue o cómo podría ser en el mundo real. Esto requiere, según Plantinga (2005), que consideremos la AVR como algo implícito en nuestra concepción del documental.

En este sentido, cuando el autor defiende que al pensar en el documental esperamos una AVR, hace referencia a que solemos esperar que este género trate de ofrecer un documento fidedigno, “una factura de”, “un argumento sobre” o “un análisis de” algún elemento del mundo real. Pero al hablar de “representación verídica” se plantean de nuevo ciertos problemas: esta varía dependiendo del tipo de documental y sus convenciones también cambian con la historia. Por otro lado, aunque la reivindicación de que las fotografías en movimiento son una huella de lo que ocurrió en el mundo real es una idea aceptada tanto en el DIR como en el DA, Plantinga advierte de que un plano cinematográfico puede incluir aspectos engañosos o falsos sobre el tema que trata. Por lo tanto, si pretendemos que un documental nos provea de información verídica, lo que esperamos es más bien una garantía del realizador de que esto es así. En esta línea, las complicaciones son todavía mayores cuando reconocemos que algunas películas de ficción también intentan que los espectadores tomen una postura de “creencia” hacia

ciertos segmentos de su contenido. Y, peor aún, existen films híbridos que complican aún más la definición de lo que debe ser una representación verídica.

En definitiva, Plantinga (2005) concluye: “Mi reivindicación no es que los documentales son verídicos de hecho (aunque creo que en algunos casos lo son), sino que el realizador de documentales intenta que el espectador tome lo representado como una representación aseverada como verídica” (p.114). Así, atendiendo al documental prototípico y reconociendo el carácter histórico y contextual de su propia postura, Plantinga define el documental como un género que supone “el tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, las más de las veces en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, donde el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia (1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido, (2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de estos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema tratado y, en algunos casos, (3) tome los planos relevantes, sonidos grabados y/o las escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/u otras sensaciones del evento profilmico” (p.114).

3.2. Conceptos básicos de la No ficción

En este epígrafe, como anunciamos al comienzo, trataremos de arrojar luz sobre algunos conceptos e ideas que han sido y continúan siendo objeto de debate y reflexión entre los estudiosos, teóricos y realizadores de los distintos subgéneros dentro del amplio espectro de la No ficción. Pero antes de acometer esas ideas problemáticas en el cine “de lo real”, dedicaremos unas líneas a reflexionar acerca de la noción misma de No ficción, y todo ello siguiendo a autores como Weinrichter (1998, 2003, 2004, 2007, 2010), Català (2000, 2005, 2010, etc.), Cerdán (2001, 2003, 2005, etc.), Torreiro (2001, 2005, 2010), Plantinga (1997, 2005, 2007) o Nichols (1997, 2003, 2007), entre otros.

Así, haciéndonos eco de la idea defendida por Antonio Weinrichter (2004) acerca de la insuficiencia del término “documental” para dar cuenta del ingente y muy diverso trabajo que se está llevando a cabo en el ámbito del cine factual en los últimos años (pp.9-23), tomaremos el concepto de “**No ficción**” (herencia del inglés *Non Fiction*) para referirnos el amplio espectro de obras audiovisuales que se están produciendo en distintos ámbitos a nivel mundial y que tienen como referente lo real.

La evolución del cine de No ficción, como ya apuntamos durante la introducción del presente trabajo, se ha visto profundamente influida por la televisión, que ha acabado por conducir al género hacia una determinada dirección tanto en la forma como en el contenido. El medio audiovisual por excelencia incluye en su programación todo tipo de *reality shows* que aspiran a convertir lo real en entretenimiento y que mezclan y confunden géneros y elementos ficticios y reales sin complejos, utilizando estrategias de las que el nuevo documental ha tomado buena nota. Los films factuales modernos traspasan las fronteras de la ficción y las del cine experimental, alejándose de la principal vocación del documental clásico, a saber: mostrar la realidad sin mediaciones.

La noción tradicional de documental, en consecuencia, está en crisis. Pero esto no significa que el género haya caído en decadencia, lo que ocurre es que “el territorio del documental se ha convertido durante los últimos años, una vez pasada la sorpresa inicial de verlo renacer vigorosamente de sus cenizas durante la década de los años noventa, en un espacio realmente complejo” (Català y Cerdán, 2007a, p.6). Esta nueva situación – propiciada por la popularización de los equipos de grabación sencillos y baratos y de los sistemas de edición domésticos– conlleva, según los mismos autores, la disolución de los cánones clásicos que han definido al documental desde los 60 hasta los 90.

Precisamente por la gran variedad de formas y contenidos que adoptan los films factuales desde que comenzó el cambio de paradigma en el cine “de lo real”, muchos autores han optado por asumir la categoría “No ficción” –“en su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición” (Weinrichter, 2004, p.11)– para dar cuenta de las nuevas producciones factuales: producciones que experimentan formas más allá de todo límite, mezclan formatos, critican normas, reflexionan... En definitiva, son películas que se definen mejor con ese concepto reciente y complejo que describe, según Weinrichter, la “Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”, y que no es otro que el de No Ficción.

El documental como discurso de sobriedad¹⁴ está siendo cuestionado desde mediados de los 80, cuando el género entró de lleno en la posmodernidad, convirtiéndose en uno más

¹⁴ Bill Nichols (1997) hace referencia al documental como discurso de sobriedad –discursos como los de la ciencia, la economía, la política, la educación, la religión, etc.– basándose en la idea de que tanto uno como otro consideran que su relación con lo real es directa y transparente (aunque el documental nunca haya sido puesto al mismo nivel que esos discursos de sobriedad). Y, aunque el cine “de lo real” siempre ha quedado marginado en la industria dominante del largometraje de ficción, Nichols defiende que el cine

de los múltiples tipos de películas de No ficción (films instructivos, docudramas, falsos documentales, films-ensayo, cine de compilación o el más reciente cine de *found footage*; por no hablar de géneros televisivos como el *infotainment* y otro tipo de *reality shows*). Aunque con una finalidad puramente humorística o dramática, y a menudo exclusivamente de búsqueda fácil de rentabilidad, el interés de la televisión por nuevos formatos basados en “lo real” constituye un fenómeno interesante en cuanto a sus estrategias de asunción del “principio de realidad”, que no solo se queda en “la explotación de [...] pequeñas y miserables historias, sino [que aborda también] la presentación de la gran Historia” (Weinrichter, 2004, p.10). Esta telerrealidad en la que no nos vamos a detener, nos interesa en la medida en que da cuenta del nacimiento de unos géneros cuya principal característica –aparte de la combinación de formatos–, es la de basarse en un referente real que, además, en la mayoría de los casos es de actualidad.

En esta nueva era en la que ha entrado el cine de No Ficción gracias en parte al desarrollo de las nuevas tecnologías, los textos que se enmarcan en este ámbito ponen en entredicho a través de estrategias diversas nociones antes asumidas sin condiciones como las de objetividad, verdad, representación, evocación directa de la realidad, etc. Lo que nos proponemos a continuación es realizar una pequeña reflexión en torno a algunas de estas nociones que consideramos claves para comprender el cine factual hoy.

- **Verdad**¹⁵: Según Català y Cerdán (2007a), en los últimos años la noción de documental como texto que trabaja con materiales procedentes directamente de lo real y cuya ética intenta preservar este rasgo como su principal característica ha entrado en crisis. De un tiempo a esta parte, es corriente concebir este género como algo cercano a la ficción, y cuya relación con lo real es mucho más indirecta de lo que se pretendía. En este mismo sentido, Plantinga (2007) nos advierte que, aunque los documentales se caracterizan por plasmar lo que dicen como si fuera algo verdadero, esto no significa que haya una relación directa de verdad o transparencia entre el texto factual y lo que este representa. Según este autor, la tarea del cine “de lo real” es más bien “caracterizar” a unos personajes, lugares, acontecimientos, etc. Sin embargo, es cierto que el documentalista no trabaja igual que en la ficción –

que aquí nos ocupa, como ocurre con otros discursos sobre lo real, es responsable en cierta medida de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva.

¹⁵ Esta reflexión en torno al concepto de “verdad” incluye también comentarios sobre las nociones de “veracidad” y “verosimilitud”.

donde los directores utilizan a los actores para retratar personajes que son ficticios—sino que, por el contrario, “intentan mostrar, afirmar e insinuar verdades sobre personas auténticas” (Plantinga, 2007, p.50).

En relación con esto, Nichols (2007) plantea que el cine documental es un arte retórico y que lo que más preocupa al documentalista es ganarse la aprobación de la audiencia y no “suministrar un mecanismo de ‘transferencia de información’” (pp.30). El autor también cree que la cinematografía documental es antes un arte que una crónica informativa, aunque reconoce que en el cine factual los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales. En el documental se prioriza un argumento que tiene que ver con algo externo a la película, y las argumentaciones, aunque sean abstractas, abordan temas del mundo histórico. En definitiva, estos films “suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de lo que ha ocurrido” (Nichols, 1997, p.51).

Volviendo a Plantinga (2007), este asegura que el documental es una “representación de veracidad¹⁶ expresa” y una de las obligaciones éticas más importantes de los documentalistas es “mostrar la verdad tanto como sea posible” (p.67). Sin embargo, debido a la necesidad de seleccionar, podemos decir que en el cine factual lo que se muestra es algo “construido” por el realizador, de manera que este género lleva implícita una paradoja que le es inherente: “pese a que pretenda contar la verdad, revelarla no será sinónimo de que deje de ser una verdad a medias o de que dicha verdad no esté expuesta desde una perspectiva en concreto” (p.53).

- **Objetividad¹⁷:** como hemos dicho en diferentes ocasiones, gracias a las nuevas tecnologías que en los 60 permitieron el nacimiento de movimientos como el del *direct cinema* o el del *cinéma-vérité*, el género documental entra en una nueva etapa donde, más que nunca, se cree capaz de conseguir una representación absolutamente fiel de la realidad. Pero mucho antes, desde el documental primitivo, este género ha defendido su capacidad de “mostrar el mundo” apoyándose sobre todo en la cualidad indicativa de la imagen fotográfica.

¹⁶ Según Català y Cerdán, la veracidad “nos pone en contacto no solo con lo real, sino con esos sujetos de lo real que son centrales en el documental”, y se distingue de la “vero-similitud” (un concepto, en palabras de los autores, mucho más conservador, tramposo, cómodo y mojigato) en que esta “se adentra por los pantanosos terrenos de las similitudes y, por lo tanto, de las imitaciones” (2007a, p.11).

¹⁷ También se incluye aquí una reflexión sobre el concepto de “autenticidad”.

Como indica Nichols (1997), los espectadores asumimos que la imagen documental es el referente proyectado sobre la pantalla, mientras que cuando nos situamos frente a una ficción narrativa, damos por supuesto que lo que vemos se construyó intencionadamente para contar una historia y que su relación con la realidad es puramente metafórica. Sin embargo, no hace falta ni siquiera llegar a la era digital para hablar de la manipulación en la No ficción: las emulsiones, el procesado de la película o los diferentes tonos del sonido distorsionan claramente la imagen de lo real (Català y Cerdán, 2007a, p.14) y esto nos impide aceptar la noción de objetividad tal cual ha funcionado tradicionalmente.

La imagen fotoquímica o electrónica del documental posee un nexo indicativo con aquello que representa, es por esto que hablamos de “autenticidad”. Sin embargo, autores como Nichols (1997) argumentan que esta tiene más que ver con una “impresión de autenticidad” que con el hecho de que la relación imagen-referente sea auténtica, ya que “el nexo indicativo [...] no es suficiente para producir la impresión de un referente histórico único reproducido como imagen” (p.199). Y es que, al situarnos frente a la imagen documental, lo único auténtico es la *similitud* de dicha imagen con su referente. Es más, para el autor norteamericano, lo que nos garantiza la autenticidad en este contexto es solamente nuestra complicidad con las reivindicaciones del texto, que nos permite asumir una imagen como prueba. Y aunque eso que Barthes denomina “el estilo grado cero” tiene distintas acepciones para Nichols, podría decirse que, en definitiva, la objetividad “constituye una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y su efecto formativo”, pero que inevitablemente “lleva incluidos supuestos políticos” (p.251).

Para finalizar la reflexión sobre este concepto tan importante en el ámbito de la No ficción y relacionarlo con la noción de *verdad* que hemos abordado anteriormente, podemos citar a Josep Maria Català y Josetxo Cerdán (2007a):

“Es evidente, y así lo manifiestan muchos autores, que lo que ocurre delante de la cámara no es siempre la verdad y toda la verdad y, por lo tanto, añadimos nosotros, caer en el fetichismo de “lo real” entendido como índice óptico, implica que, a veces, se puede correr el peligro de faltar a la verdad por querer preservar la realidad” (p.12).

- **Realismo:** Nichols (1997) considera el realismo como un estilo cinematográfico que ofrece un acceso al mundo no problemático a través de “la representación física

tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador” (p.94). Podríamos decir que el realismo consiste en una forma de representación que pretende la mínima manipulación del evento profílmico por parte de la cámara y del montaje. El estilo realista que caracteriza al documental tradicional descansa sobre el principio de verosimilitud y sobre la veracidad visual de la imagen y remite a las convenciones de la representación visual que hacen que la argumentación del texto acerca del mundo histórico sea persuasiva.

Este realismo que “se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana” (Nichols, 1997, p. 218) entró en crisis hace dos décadas, cuando las imposturas posmodernas se adueñaron de la verosimilitud documental poniendo en cuestión la supuesta evidencialidad de las imágenes y señalando la imposibilidad de las representaciones para garantizar la verdad de lo que reflejan (García Martínez, 2006, p.303). Es más, el documental dejó de poder mostrar el mundo tal cual es cuando las imágenes fueron capaces de mostrar algo que no tenía referente en el mundo real, tal y como ocurre en el cine reflexivo (Roscoe y Hight, citado en García Martínez, 2006, p.308).

En resumen, tradicionalmente el realismo en el documental se ha entendido como una marca de autenticidad que, gracias a la transparencia de las imágenes indicativas, permitía a los espectadores tener la sensación de “haber estado *allí*”. Sin embargo, los nuevos géneros no ficticios desconfían, como se ha dicho, de esta pretendida indicialidad de la imagen, que ya no garantiza la autenticidad histórica ni cuando nos situamos en la perspectiva del documental tradicional, así, hoy en día, “la impresión de autenticidad histórica [...] se sustenta más en la realidad de la representación que en la representación de la realidad” (Nichols, 1997, p.239).

- **Representación:** La fuerza y la eficacia del documental como género que “muestra el mundo” se basa en el énfasis de lo representado. Así, la noción de representación se revela como el eje sobre el que giran muchos puntos centrales del debate acerca de la significación de las imágenes (Zunzunegui, 2010). Para la filosofía clásica, la representación era una “función del lenguaje en general” que hacía referencia al “estar en lugar de otra cosa”, a la idea “de ofrecer de nuevo pero transformando en signo [...] lo que ya existe en la vida o imaginación” (Zunzunegui, 2010, p.57). En este sentido, tradicionalmente el documental se ha entendido como un discurso

sobre lo real que hasta hace veinte años aproximadamente aceptaba casi siempre la posibilidad de re-presentar de manera fiel lo sucedido en el mundo. En esta línea se sitúa también la noción de representación como similitud (la más extendida en la crítica cinematográfica). Sin embargo, con las sofisticadas manipulaciones que permiten las nuevas tecnologías, surgen formas inéditas de entender la relación imagen-realidad. Así, la objetividad en tanto que lo opuesto a cualquier intervención se vuelve imposible desde el momento en el que se acepta que toda manipulación del material original transforma el resultado en expresivo o subjetivo.

Sin embargo y como apuntan algunos autores, en los trabajos de cineastas y artistas contemporáneos se observa un cierto “retorno a lo real” en el sentido de una vuelta al “grado cero” de la representación y a utilizar los recursos del documental para demostrar que aún es posible “producir un discurso sobre el mundo” (Weinrichter, 2004, p.105). Así, tras el triunfo del maximalismo postestructuralista, se atisba un documental que vuelve a creer en la utopía del realismo:

“El cine, dice Comolli, comenzó por ser documental y su *grado cero y escena primitiva* resulta igualmente aplicable al cine de ficción y al de no-ficción: ‘El realismo nace con el sincronismo [...] de la acción y su registro. Una máquina y (al menos) un cuerpo comparten una duración que está hecha de su interacción. Este compartir es real (no virtual)’. Esta noción *ontológica* del realismo cinematográfico [...] está sujeta a cambios, pero su operación esencial no varía” (Weinrichter, 2003, pp.108 y 109).

- **Punto de vista:** El “grado cero” de la representación en el documental clásico nos remite a la noción de “denotación” de Umberto Eco¹⁸ y al rechazo de la connotación y la subjetividad. Las convenciones del género factual en su concepción tradicional nos hacen pensar en un cine “de lo real” que filma y organiza el mundo supuestamente desde “ningún” punto de vista. Así pues, según Weinrichter, el punto de vista es uno de los parámetros que organizan la relación entre el discurso y el mundo proyectado¹⁹ (2004, pp.22-23). Pero el punto de vista

¹⁸ En *La estructura ausente* (1972), Umberto Eco afirma que la denotación se identifica con el hecho de que “según una correlación codificadora dada”, a unos elementos dados del plano expresivo les corresponde “de forma unívoca y directa” una posición pertinente del contenido. Aunque como advierte Zunzunegui (2010), “el significado denotativo no será nunca absolutamente independiente del contexto”. Mientras que la connotación se produce cuando el plano expresivo de una función semiótica se presenta formado por otro sistema de significación. Así, según Eco, la connotación se establece parasitariamente a partir de un código precedente y no puede transmitirse antes de la denotación del significado primario.

¹⁹ El “mundo proyectado”, según Plantinga, es una noción intermedia entre el discurso y la realidad que sirve de *modelo* para hacer afirmaciones sobre la realidad (Weinrichter, 2004, p.22).

“neutro” u “objetivo” que durante tanto tiempo definió al documental –y que no deja de ser una opción a la hora de representar– fue, sin embargo, puesto en cuestión hace mucho incluso por grandes nombres del género como John Grierson, quien argumentaba que lo que le hacía falta al ciudadano no era “un flujo continuo de hechos [...] sino interpretación” (Nichols, 1997, pp.244-245). Y es esta postura la que han adoptado la mayoría de los documentalistas independientes.

En definitiva, todo modo de representación se elabora desde un punto de vista, incluido aquel que evita a toda costa la “inscripción del yo” en el discurso. Como señala nuevamente Weinrichter (2004), el desarrollo del documental ha conducido al abandono casi total de la pretensión de establecer una relación no mediada con el referente. En este sentido, la famosa postura de “mosca en la pared”²⁰ ha quedado sustituida por la actitud del documentalista como “*moscón* en el plano”²¹.

3.3. *El documental en crisis: géneros híbridos*

Como hemos dicho desde el comienzo, el documental está de actualidad. Por ello, cuando en el título de este epígrafe hablamos de “crisis”, nos referimos a la puesta en cuestión de la noción clásica del género y al momento de cambio profundo que vive. En este sentido, recordamos de nuevo las cifras de producción documental que aducíamos para justificar nuestra investigación: solo en Cataluña en los últimos trece años se han realizado más de trescientos documentales, pero además, a nivel del Estado, solo en 2002 se produjeron casi tantos documentales ‘de cine’ como en toda la década anterior (Weinrichter, 2004); y esta situación es extrapolable a muchos otros países²². Asimismo, como también venimos advirtiendo, la televisión ha optado de igual forma por explotar géneros basados en el principio de realidad que mezclan ficción, información y entretenimiento e influyen notablemente en el cine factual.

De unos años a esta parte, además, este creciente interés por la No ficción se ha visto reflejado tanto en la reflexión teórica y los encuentros académicos en torno a estas

²⁰ “Fly on the wall” es como se conoce el grado cero de intervención defendido por el cine directo de los años sesenta, que hacía *tabula rasa* de muchas convenciones propias del documental hasta ese momento.

²¹ Films de no ficción donde los realizadores aparecen como la voz que mueve los acontecimientos, y ponen en primer plano los protocolos que vinculan al cineasta con el sujeto (Weinrichter, 2004, p.85).

²² Por primera vez en mucho tiempo, films documentales han llegado a las salas de cine con éxito: títulos estadounidenses como *The thin blue line* (E. Morris, 1988) y *Roger and me* (M. Moore, 1989), o franceses como *Los espigadores y la espigadora* (A.Varda, 2002) o *Ser y tener* (N. Philibert, 2002).

nuevas producciones posmodernas, como en la creación de espacios concretos dedicados a la No ficción en festivales de cine generalistas, o incluso en la organización de cursos, seminarios, talleres y festivales centrados en los nuevos géneros “de lo real”. Así, partiendo de este gran auge del cine factual, nos disponemos a continuación a definir algunos de esos géneros híbridos que dan cuenta de los nuevos caminos que ha emprendido un cine imposible ya de encorsetarse en el término “documental”.

- **Falso documental:** género ficticio que simula los códigos y estrategias del documental. Según García Martínez (2007), además de realizar una apropiación estética, el falso documental –también llamado *fake* o *fakery*, *mockumentary*, *mofumental*, “simulación documental” o “pseudodocumental”– “propone una meditación autorreflexiva acerca de los límites de la representación, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente mentiroso y manipulable” (p. 301).

El *fake* tiene antecedentes ya muy lejanos en el tiempo –como son las obras de Welles: *War of the Worlds*, el falso noticiario de *Citizen Kane*, *It's All True* y sobre todo *F for Fake* y *Filming Othello*–, y aunque las características y formas que adopta son muy variadas, se trata de un género siempre autoconsciente, más preocupado por el *cómo* que por el *qué* se representa, y que pretende mostrarnos que lo que vemos son realidades construidas y no un mero registro mecánico de la realidad (Nichols, 1997, p.97). Con estas propiedades y como afirma Weinrichter (1998), los *fakes* se multiplican en un momento en el que la ficción “se ha abierto a la realidad y el documental ha acabado admitiendo [...] su carga argumentativa y retórica”, mientras la televisión explota “el morbo del realismo “amarillo” (p.116).

En el falso documental, en tanto que género reflexivo, asistimos a lo que se ha llamado la “duda epistemológica”, ya que nos invita a dudar del conocimiento proporcionado por las imágenes, al resonar en ellas “constantemente la tensión entre explicación del mundo y composición del discurso para [...] acabar llamando la atención sobre la construcción (por engañosa) del propio texto” (García Martínez, 2006, pp. 307 y 308). Así, este género proporciona al espectador posmoderno las herramientas para destapar su propia falsedad, ya que la audiencia debe percibir el engaño para poder captar la denuncia.

- **Docudrama:** Aparece en los 40 en la televisión británica, y se basa en la dramatización de hechos reales (Weinrichter, 2004). Aunque para algunos autores

nace a finales de los 80, en el período de la neotelevisión, y no será hasta el cambio de siglo cuando se convierta en el motor que conducirá a este medio a una nueva era: la hipertelevisión. (Gordillo, 2009). El docudrama, objeto continuo de discusión y polémica, muestra a una serie de personas que se representan a sí mismas en una reconstrucción de sus propias vidas²³, y levanta muchas sospechas porque la reescenificación funciona “como anatema por lo que tiene de vuelta a un momento anterior al presente, para re-stituirlo” (Weinrichter, 2004, p.37).

Estamos ante un género que mezcla elementos de realidad y de puesta en escena²⁴ y que tiene “uno de sus extremos más desagradables en los *reality shows* y otros juegos morbosos de la televisión” (Weinrichter, 2004, p.38). Las principales críticas que recibe apuntan a su falta de ética y su obscenidad. Para Maqua (1992), estas acusaciones suelen acertar “dado el carácter depredador del medio televisivo donde casi siempre se practica” y dado que se trata de “un género extremadamente frágil [...] casi suicida” que conlleva serios riesgos para quien lo practica²⁵.

En cuanto a los tipos de docudrama, Gordillo (2009) habla de dos modalidades discursivas (el docudrama dramatizado y el narrado) y tres temáticas (el cotidiano o gris, el espectacular o amarillo y el del corazón o rosa). Asimismo, han proliferado formatos que mezclan este género con la publicidad, el entretenimiento o incluso el telediario (*reality shows*, *talk shows*, docuseries, *celebrity shows*, etc.) Por último, cabe citar algunos de los rasgos de este formato de telerrealidad por excelencia: mezcla de realidad, ficción, información y entretenimiento; construcción en torno a temas “basura” y búsqueda de espectacularización por medio de la rivalidad entre personajes. Estos, las más de las veces anónimos, se sitúan en un escenario convertido en espacio verosímil. La realidad es modificada según los intereses narrativos promoviendo el “efecto de realidad” del documental clásico, y para lograrlo, en ocasiones se enseña al espectador-*voyeur* las cámaras que dan cuenta de los hechos de los que está siendo testigo (Gordillo, 2009, pp. 178 y 179).

²³ Aunque no siempre es así: a veces el docudrama nos muestra un acontecimiento real captado en vivo por las cámaras pero presentado luego en forma de historia dramática; y en otras ocasiones se reconstruye un hecho pasado a través de una actuación y puesta en escena en la que participan actores.

²⁴ Gordillo (2007) habla del docudrama como un formato “ajeno a la diferenciación entre espacios sobre la realidad y la ficción” que ha conquistado “un territorio hasta entonces [las últimas décadas del siglo pasado] poco explorado que, en consonancia con las tendencias posmodernas de fines de siglo XX, se sitúa en la misma frontera que divide estos dos modelos de mundo tradicionalmente antagónicos” (p. 69).

²⁵ Véase Maqua, J. (1992). *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

- **Film-ensayo:** Autores como J.M. Català (2000) consideran que el film-ensayo no es un género propiamente dicho, pero tampoco un estilo o una estructura narrativa prototípica. Así, a falta de límites que permitan darle una categoría concreta, Català opta por considerarlo un “modo cinematográfico” que puede ser ensayístico en su totalidad, presentarse como segmento reflexivo de un film de ficción o adscribirse a un género para reflexionar sobre él (pp. 82 y 83). En cuanto al término, Richard Wilson lo rescata para referirse a la obra del último Welles, aunque la expresión “film-ensayo” abarca también la forma cinematográfica que Godard, Marker, Resnais o Wenders, entre otros, han puesto en práctica en distintos momentos.

Es un género que tiene su germen en “el gesto vanguardista” de los años 20 y 30, una vez terminada la “la experimentación puramente formalista y el juego con los parámetros estéticos” (Català, 2000, pp. 80 y 81). Ya en 1948, Alexandre Astruc postulaba en el nº 144 de *L'Écran Française* su propuesta de “caméra-stylo”, ese cine que iba a ser una “forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea”, un cine en el que el autor escribe con la cámara igual que un escritor lo hace con su estilográfica. Pero también un cine que lejos de rechazar las tensiones producidas en torno a la construcción de significado, las incorpora a su propia textura sin que esto conlleve necesariamente autorreflexividad²⁶, ya que el cine-ensayo proporciona un nivel de reflexión superior a la reflexividad donde “quedan inscritas [...] las huellas de aquellas tensiones que el propio trabajo de especulación produce” (Català, 2000, p.86).

Antonio Weinrichter (1998), por su parte, define el *film-essai* como un cine reflexivo producido a modo de ensayo “para discutir ideas” en el que se da “un diferente encadenamiento entre planos y bloques, una jerarquía distinta entre texto e imagen, guiado todo por una estrategia discursiva subjetiva y no por la causalidad narrativa” (pp. 114 y 115). Algunas de sus características fundamentales –muchas compartidas con el ensayo literario²⁷– son el rechazo a las pretensiones de totalidad y la soberbia del documental expositivo; la renuncia a hablar del mundo real desde

²⁶ En el mismo sentido, Antonio Weinrichter (2004) asegura que el principal problema que le sugiere la reflexividad cinematográfica es que tiende a entenderse casi siempre como autorreflexividad. Sin embargo, “un documental reflexivo puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de la no ficción para proponer *reflexiones* o discutir ideas sin necesidad de proceder a un extrañamiento de las formaciones del género ni a desafiar su efecto de verosimilitud” (pp. 46 y 47).

²⁷ Véase Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid. Ed. Verbum.

la objetividad, su intento de “ensayar un juicio” o la ausencia de restricciones temáticas y formales. (Weinrichter, 2004, pp.85-98). En definitiva, estamos ante un modo de producción híbrido y a-genérico que, sin embargo, abre uno de los caminos más apasionantes y prometedores en la historia de la No ficción.

- **Cine de metraje encontrado o *found footage***²⁸: pertenece a una corriente del cine experimental que recicla imágenes antiguas y las manipula, retomando así las propuestas de algunas vanguardias pero en un nuevo contexto. Suscita un renovado interés a principios de los 90 y adopta la forma de un cine de apropiación y ensamblaje que para muchos constituye una de las tres grandes corrientes del cine de vanguardia (junto a la poética y la minimalista). El *found footage* “es tanto un ‘género’ y el tema de una serie de películas como una técnica del nuevo documental, del cine personal, del ensayístico y del *fake*, por no hablar de cineastas como Resnais, Makaveiev y Godard” (Weinrichter, 1998, p.121). Pero además, estos films subversivos –por la voluntad que les guía y por su oposición al principio de veracidad dominante en el cine factual– contribuyen a crear una “historia desde abajo” al restituir una imagen a los marginados de la historia oficial.

En cuando a sus antecedentes, hubo un florecimiento del film de montaje o *compilation film* en torno a las dos guerras mundiales, pero su éxito terminó cuando la televisión comenzó a mostrar conflictos bélicos en directo. Años después nació el *found footage* en el marco del cine experimental, en los 60 gozó de un nuevo impulso y en los 90, como hemos dicho, se recuperó otra vez, sirviendo de muestra de la superación del modo observacional. En la actualidad, como señala Paul Arthur (2007), “sobre el paisaje del cine de no ficción [...] planea una especie de epistemofilia histórica, que se centra en el amplio archivo visual de que disponemos para retratar la vida del siglo XX” (p.163). Además, con el vídeo, la imagen digital y los nuevos móviles, el concepto de archivo se ha transformado hasta el punto de que ahora “se buscan materiales de primera mano para elaborar discursos estéticos sobre la pura indexicalidad de esas imágenes” (Català y Cerdán, 2007a, p.19).

²⁸ Véase Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra; y Arthur, P. (2007). “En busca de los archivos perdidos”, *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, vol. 2, 161-175.

4. JORDÀ Y LA NO FICCIÓN. UN ACERCAMIENTO MÁS PROFUNDO A NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO.

4.1. *¿Quién es Joaquim Jordà?: Antes del texto, el contexto*²⁹

4.1.1. *Biografía: entre el cine, la agitación política y la traducción*

Joaquim Jordà (Santa Coloma de Farners, 9 de agosto de 1935 – Barcelona, 24 de junio de 2006) nació y creció en el seno de una familia de notarios, adinerada y franquista, que vivía en Santa Coloma de Farners, una pequeña localidad de la comarca gerundense de La Selva. Antes de cumplir los diez años, Joaquim ya era un asiduo al Cine Parroquial de su pueblo natal, solía ir a las salas de Barcelona con su padre y a las de Manresa con una tía materna. Asimismo, uno de sus abuelos organizaba proyecciones en su casa de la Ciudad Condal para ver películas de Chaplin y Harold Lloyd.

La infancia del cineasta estuvo marcada por frecuentes cambios de domicilio, hasta que en 1951, tras acabar el Bachillerato, se trasladó por su cuenta a Barcelona para estudiar Derecho por deseo de sus padres. Era una carrera que no le interesaba en absoluto, pero que aprobó sin dificultades al ser el marido de su tía magistrado de la Ciudad Condal. En realidad, lo que realmente despertaba el interés de Jordà era la literatura y la política.

Su primer contacto profesional con el cine se produjo durante unas vacaciones de Navidad con su familia, cuando un hombre se le acercó mientras estaba escribiendo algo y le preguntó si podía leer aquello. El extraño resultó ser Joan Lladó, director de cine, que le propuso escribir un guión para él. Jordà aceptó, cobró 25.000 pesetas y se las gastó en su primera salida al extranjero, concretamente a París, donde se pasó tres semanas viendo películas en la Cinémathèque y relacionándose con intelectuales de izquierda y gente de *Cahiers du cinéma*. A su regreso, el cineasta y sus compañeros de carrera Octavi Pellissa, Luis Goytisolo y Salvador Giner se integraron en las filas del PSUC. Por aquel entonces, Jordà, que desde muy joven había practicado la escritura³⁰, estaba trabajando en una compleja novela sobre la historia de España, pero finalmente

²⁹ Para ampliar información sobre la biografía y la filmografía de Jordà véase Manresa Cremades (2006) y García Ferrer y Martí Rom (2001).

³⁰ Escribía cuentos y había escrito un libro de recopilación muy “simbólico”, *El último hombre*³⁰, que quedó finalista del Leopoldo Alas en una edición ganada por Mario Vargas Llosa con *Los jefes*.

se pasó al lenguaje cinematográfico porque le divertía más y le permitía transmitir mensajes políticos de manera más directa.

Durante sus años como estudiante y miembro del PSUC en Barcelona, Joaquim vivió en la Residencia Ramon Llull y en una pensión, pero terminaron echándole de ambos sitios por no respetar las reglas. Cuando le tocó hacer el servicio militar, rehusó ir a milicias porque lo consideraba burgués, y optó por hacer la mili, convencido de que así podría entrar en contacto con el pueblo real. A mitad del servicio militar se casó con su novia, Marta Puig, y el dinero que le dio su padre como regalo de bodas lo utilizó para invertirlo en la editorial *Praxis*, fundada por Josep Maria Castellet para editar literatura progresista. En 1957 terminó la mili y la carrera de Derecho, se fue de viaje de novios a París y, al regresar, se instaló con su mujer en Madrid porque quería estudiar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). En la capital española también conectó con el Partido Comunista, gracias al cual conoció a Ricardo Muñoz Suay y entró a formar parte de la productora Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), ligada al PCE. Su primer año en la Escuela se lo pasó en una huelga continua para reclamar mejoras en la enseñanza. Gracias a esta se consiguió renovar la institución, que pasó a ser la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

En cuanto a su trabajo como cineasta, su primer y único proyecto en el marco de la EOC fue un corto titulado *Patata en patata*. Joaquim era un alumno brillante y uno de los más destacados de su promoción, pero acabó abandonando la Escuela por un problema con Carlos Saura, que era profesor en el centro. Poco después, filmó su primer corto, *Día de los muertos*³¹ (1960), junto a Julián Marcos, que nunca llegó a estrenarse por problemas con la censura. Y también participó como guionista en *Jimena*, de Marco Ferreri, que tampoco salió adelante. Por aquella época, comenzó a colaborar en revistas como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*, pero el fracaso de varios proyectos, su abandono de la Escuela de Cine y la noticia de que iba a ser padre le sumieron en una fuerte crisis personal que le llevó a dejar Madrid y regresar a Barcelona.

En septiembre de 1961 el cineasta conoció a la crítico de cine de *Le Monde*, Ivonne Baby, en el Festival de San Sebastián y comenzó un romance con ella que acabó pronto

³¹ Fueron UNINCI y Juan Antonio Bardem quienes produjeron este primer film de Jordà, que colaboró en algunos proyectos de la productora del PCE, donde invirtió el dinero que había obtenido al vender su participación en la editorial *Praxis* cuando se trasladó a Madrid para entrar en la Escuela de Cine.

al verse Jordà nuevamente atrapado en una estructura familiar que no había escogido. Acto seguido, decidió ofrecerse al sector pro-chino del Partido Comunista para entrar material clandestino en España, y, tras problemas en la frontera que le llevaron a pedir ayuda a su familia, tuvo que aceptar la presión de sus padres para volver con su esposa. Joaquim aceptó, aunque poco después el matrimonio se separaría definitivamente.

En Barcelona se reencontró con un amigo de la infancia, Germà Lorente, que había montado la productora ‘Este filmes’ y había inventado el género de la comedia de playa española. Jordà colaboró en varias de sus películas y acordó con él la realización de *Crónica de una noche*, que iba a ser su primer largometraje, pero finalmente no se hizo. En ese mismo año el cineasta catalán participó en la creación del *Diccionario de cine* de la editorial Labor y realizó tareas de producción en el rodaje de *Los felices 60* (Jaime Camino, 1963). También en esa época le retiraron el pasaporte para tres años por firmar una carta contra las torturas a los mineros asturianos, cosa que le impidió ir al Festival de Pésaro, al que había sido invitada su primera película larga, que había codirigido con Jacinto Esteva: *Dante no es únicamente severo* (1967). La época en la que él y Jacinto escribieron y rodaron este film en el marco de lo que luego se ha conocido como la Escuela de Barcelona (EdB)³², fue una época de gran apertura en la capital catalana y de muchas ganas de diversión. En aquel contexto, Jordà tuvo un papel muy activo más allá de dirigir *Dante*, ya que escribió guiones, participó en tareas de producción, actuó en películas de sus compañeros, etc. Entonces ya hacía tiempo que había roto con el PSUC.

También creó con Carles Durán la productora ‘Films de Formentera’ en 1968 y continuó escribiendo guiones y colaborando con amigos en distintas tareas relacionadas con el cine. Con ‘Films de Formentera’, Jordà intentó una adaptación de la novela *Un lloc entre els morts*, de Maria Aurèlia Capmany, para lo cual filmó una larga entrevista en casa de la escritora y, aunque en un principio se trataba de una preparación para el futuro film, acabó por convertirse en la película en sí misma (*Maria Aurèlia Capmany parla d’“Un lloc entre els morts”*, 1969), al añadir a la grabación de la entrevista imágenes psicodélicas rodadas en Formentera por él y por Carles Durán.

En 1969 Jordà decidió trasladarse a Italia, cansado del franquismo y de tantos proyectos truncados. Allí realizó varias películas para la productora del PCI, Unitele films, además

³² Véase Riambau y Torreiro (1999).

de embarcarse en diversos trabajos que no llegaron a ver la luz. Mientras tanto, algunos de sus amigos en España habían montado la productora ‘Morgana Films’, para la que Jordà elaboró el guión de *Cambio de sexo* (1977), la primera película que escribía para Vicente Aranda, con quien siguió colaborando hasta el final de sus días.

Lenin vivo (1970) fue el último film realizado para el Partido Comunista Italiano y tras algún otro trabajo fallido, Jordà decidió dejar el cine. A partir de aquí, se dedicó a la agitación proletaria en Italia³³, pero en 1973 viajó a Barcelona y descubrió una formación política que le interesó mucho (las Plataformas Anticapitalistas) y que le llevó a instalarse de nuevo en la capital catalana, donde participó junto al filósofo Santiago López Petit en la formación del movimiento de Autonomía Obrera, inspirándose en la experiencia italiana. Fue una etapa en la que Jordà comenzó a trabajar en serio en la traducción³⁴ —oficio que ya había practicado en Italia y que no dejaría de hacer nunca—, aparte de dedicarse intensamente a la “revolución”.

Cuando había pasado poco tiempo de su regreso a Barcelona, Jordà y Carmen Artal, con quien había compartido su aventura en Italia tras enamorarse de ella en Cadaqués, se separaron. Más adelante se fue a vivir con Cristina Nieto, militante como él del movimiento autónomo. En esos años Joaquim viajaba sin parar, impartía cursos sobre marxismo-leninismo, imperialismo, etc., y a través de un conocido del Colectivo Ronda se puso en contacto con la Asamblea de Trabajadores de Numax, una fábrica de electrodomésticos barcelonesa. Estos trabajadores llevaban dos años autogestionándose, pero habían decidido cerrar e invertir el dinero que les quedaba en un proyecto para dejar constancia de su experiencia. Jordà les propuso la realización de una película y, tras diez años sin dirigir, llegó *Numax presenta...* (1979).

Con este film el cineasta catalán se dio cuenta de que el cine era su verdadera pasión y, convencido de la imposibilidad de la revolución, decidió regresar al sector, coincidiendo con su ruptura con Cristina Nieto. Se instaló en Madrid en 1983 y comenzó a realizar proyectos para televisión en colaboración con Javier Maqua, que finalmente no salieron

³³En cuanto a su ideología, Román Gubern escribe en *Viaje de ida* (1997): “Joaquín recorrió, desde el comunismo prosoviético, toda la gama de heterodoxias políticas, incluyendo el trotskismo, la acracia y la contracultura hippy, sin desdeñar un breve coqueteo con el nacionalismo catalán radical, aunque con su ideologismo siempre atemperado por su escepticismo de base, su hedonismo visceral y su gula hacia todos los placeres” (p.213).

³⁴ En total, Jordà tradujo más de 200 títulos. Entre los autores por los que sentía un interés especial se encuentran Lewis Carroll, Alain Robbe-Grillet, Gesualdo Bufalino y Leonardo Sciascia, entre otros.

adelante. Paralelamente, Jordà había contactado con antiguos compañeros de la EOC y a partir de aquí, trabajó regularmente como guionista. También en esta época conoció a María Antonia Madroñero, con quien compartiría el resto de su vida.

Otro de los proyectos emprendidos en aquellos años fue la escritura del guión de las dos películas de Aranda sobre Eleuterio Sánchez: *El Lute. Camina o revienta* (1987) y *El Lute. Mañana seré libre* (1988). Entre una y otra, Jordà aceptó la proposición de Manuel Pérez Estremera de ser profesor en la escuela cubana de cine y televisión de San Antonio de los Baños. Pasó tres meses largos en la isla, donde se percató de que la revolución cubana era una revolución fallida y de que pecaba de un exceso de personalismo con Fidel (Manresa, 2006). Sin embargo, le gustó tanto la experiencia docente que siguió trabajando como profesor a lo largo de su vida. Por otro lado, ya se había ganado una reputación como guionista y continuó realizando muchos guiones.

Nada más estrenar la nueva década, Jordà volvió a dirigir una película: *El encargo del cazador* (1990), un film sobre su amigo y compañero en la Escuela de Barcelona Jacinto Esteva, que había fallecido cinco años antes. Y en esta misma época el realizador comienza un nuevo proyecto que, aunque con un acabado bien distinto a la idea inicial, terminará materializándose en 1999: *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, 1999). Mientras tanto, Jordà impartía cursos de guión y escribía películas y algún que otro capítulo de series televisivas. En 1995 se integró en la Universitat Pompeu Frabra como profesor, cosa que le permitió volver a entrar en contacto con su ciudad, donde filmaría su siguiente película: *Cuerpo en el bosque* (*Un cos al bosc*, 1996), un *thriller* rural sobre la Cataluña profunda que realizó en colaboración con Josep Antoni Pérez i Giner.

En 1997 Jordà sufrió un ictus cerebral que trastocó su vida y le causó agnosia y alexia³⁵. “Perdió parte del ángulo de visión de un ojo, perdió su capacidad de distinguir formas y colores, de orientarse en el espacio y en el tiempo. Y sobre todo, lo que es más importante, el infarto le incapacitó para entender el lenguaje escrito, la materia prima con la que Jordà había trabajado siempre” (Manresa, 2006, p.99). Apenas dos meses más tarde de sufrir el ictus, se trasladó a Barcelona, pero medio año después padeció un coma profundo que, aunque remató la transformación provocada por el infarto cerebral,

³⁵ La agnosia es la pérdida de la facultad de transformar las sensaciones simples en percepciones, por lo que el enfermo no reconoce a las personas ni a los objetos. Mientras que la alexia incapacita a quien la padece para leer debido a una lesión cerebral (también se conoce como “ceguera virtual”).

también le hizo perder el miedo a morir. Fue una etapa difícil en la que la logopeda del Hospital Vall d'Hebron, Núria Torrades, le ayudó mucho en la búsqueda de nuevos caminos para convertirse en una persona capaz de moverse en su nueva realidad. En cuanto se encontró con fuerzas volvió a trabajar centrándose en la adaptación al cine de la novela *Cuarteto*, de Vázquez Montalbán, aunque el proyecto tampoco terminó bien.

El ictus marcó el inicio de la etapa documentalista del cineasta –aunque ya había realizado antes *Númax presenta...* y *El encargo del cazador*–, que se dio cuenta de que le resultaba muy complicado seguir trabajando en guiones de ficción. Entonces, Jordi Balló, director del Máster de Documental de Creación de la Pompeu, le propuso participar en el curso con el rodaje de alguna película. Jordà aceptó y rescató un antiguo proyecto sobre la locura, convirtiéndolo en un documental. El resultado fue la ya citada *Monos como Becky*, que acabó siendo uno de sus films más reputados y premiados. Es a partir de este momento cuando Jordà inicia su etapa más creativa, trabajando no solo como realizador en sus películas más complejas, sino también como profesor, traductor, articulista y guionista. No será hasta el 2000 cuando comience a realizar su próxima obra como director: *De niños (De nens)*, (2003). Además, también en el 2000 recibe el Premio Nacional de Cine y Audiovisual de la Generalitat de Catalunya.

En estos años Jordà colabora con Marc Recha en el guión de *Pau i el seu germà* (2001) y escribe *Carmen* (2001) para Aranda. Asimismo, emprende un proyecto dedicado a su amigo el *Gran Wyoming*, que quedará interrumpido, y la Filmoteca de Catalunya le dedica un ciclo. También coquetea con el teatro, ámbito donde desarrolla dos proyectos, uno nuevo y otro donde recicla una idea anterior: la adaptación de *Haute surveillance* (Jean Genet, 1949) y *Dominicana*, un largometraje escrito en 2004 como film musical y ahora también como musical teatral. En 2003 comienza un guión de ciencia-ficción para Icíar Bollaín, pero no sale adelante. Además, inicia los preparativos de un nuevo documental sobre la agnosia y la alexia, que se materializará en 2006 (*Más allá del espejo*). En 2004 llega *Veinte años no es nada*, la segunda parte de *Numax presenta...* dos décadas después del cierre de la fábrica. Además, Jordà participa también en ese año como actor en *La doble vida del faquir* (Esteve Riambau y Elisabet Cabeza, 2005).

En 2005 el cineasta graba un documental de cuatro horas sobre el exilio español para la exposición *Literatures de l'exili*, del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Poco después, aparte de adaptar este documental a la televisión, realiza una

película corta en formato vídeo, *Ictus*, por encargo del Servicio de Ictus del Hospital Vall d'Hebron. Entre el 19 de abril y el 7 de junio de 2006 el MACBA le dedica un ciclo titulado *Joaquín Jordà. Cinema de Situació* y comisariado por Carles Guerra.

El 24 de junio de 2006 el cineasta fallece en Barcelona víctima de cáncer y con multitud de proyectos no terminados. Fue la montadora Núria Esquerra quien acabó su último largometraje, *Más allá del espejo* (2006). Ese mismo año Jordà también había trabajado en un corto, *Descontrol urbano* (2006), que se presentó en la exposición *La ciudad en ciernes*, celebrada entre octubre y noviembre de 2006 en Valladolid. En septiembre del mismo año obtuvo a título póstumo el Premio Nacional de Cinematografía, concedido por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). El premio le fue entregado en el Festival de San Sebastián, que le rindió un cálido homenaje apenas tres meses después de su muerte. A este reconocimiento se sumaron una gran cantidad de actos y homenajes como la Medalla Especial del Círculo de Escritores Cinematográficos; la retrospectiva del festival Documenta Madrid 06, el ciclo *Joaquín Jordà. La posada en escena de la realitat* de la Universitat de València o la publicación del nº 52 de la revista *Nosferatu*, dedicado íntegramente al cineasta recién fallecido.

4.1.2. Filmografía como director³⁶

- *Día de los muertos* (1960, codirigida con Julián Marcos, 12 min., B/N)
- *Dante no es únicamente serevo* (1967, codirigida con Jacinto Esteva, 78 min. Eastmancolor, Scope)
- *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* (1969, 52 min. B/N)
- *Portogallo, paese tranquillo* (1969, 36 min., B/N)
- *Il per ché del dissenso* (1969, 20 min. B/N)
- *I Tupamaros ci parlano* (1969, 60 min.)
- *Lenin vivo* (1970, 31 min. B/N)
- *Spezziamo le catene* (1971, codirigido con Ivo Barnabó Michele)
- *Numax presenta...* (1979, 100 min. B/N y color)
- *El encargo del cazador* (1990, 100 min., color)

³⁶ En los Anexos de la presente investigación puede consultarse una filmografía más amplia del cineasta, que recoge todos los títulos en los que Jordà trabajó no solo como director, sino también como guionista, script, actor, etc., así como algunos de sus proyectos truncados.

- *Un cos al bosc* (1996, 90 min., color)
- *Mones com la Becky* (1999, 96 min., B/N y color)
- *De nens* (2003, 188 min., color)
- *Veinte años no es nada* (2004, 117 min., color)
- *Literatures de l'exili* (2005, 240 min., color) [Vídeo]
- *Ictus* (2005, 19 min., color) [Vídeo]
- *Descontrol urbano* (2006, 13 min., color) [Vídeo]
- *Más allá del espejo* (2006, 115 min., B/N y color)

4.2. *El cine de Joaquim Jordà a través de los textos especializados*

En el epígrafe actual comentaremos las tres etapas en las que se divide la filmografía de Jordà como director e introduciremos algunas de las ideas más interesantes entre las difundidas sobre su obra. A continuación, en el siguiente epígrafe, nos centraremos específicamente en sus ensayos audiovisuales con la intención de situar al lector en el lugar adecuado antes de pasar en el capítulo V al análisis propiamente dicho.

4.2.1. *Su obra cinematográfica: un recorrido en tres etapas*

Algunos textos consultados coinciden en dividir el trabajo cinematográfico de Jordà en tres etapas en las que podemos encontrar documentales, ficciones y películas militantes:

- Tras el primer contacto de Jordà con el cine a finales de los 50/principios de los 60 en el contexto de la EOC de Madrid, su participación en la Escuela de Barcelona a finales de los 60 constituye la primera etapa.
- Después viene su período italiano, dedicado a películas militantes para UNITELE Films, desde 1969 hasta 1972 aproximadamente.
- Por último, tenemos la vuelta de Jordà al cine con *Númax presenta...* (1979) tras una etapa de agitación política. A partir de aquí su trabajo cinematográfico comienza a volverse cada vez más complejo.

Como hemos visto en la biografía de Jordà, durante su carrera cinematográfica este hizo de todo en la industria del cine, pero el grueso de su trabajo puede dividirse en dos profesiones: guionista y realizador. Él mismo diferencia estos dos ámbitos en el marco de su carrera: “como director me siento ajeno al cine español [...] pero como guionista

he trabajado dentro de los esquemas industriales. También he escrito guiones para mí [...] aunque nunca se hayan rodado” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, pp. 41 y 42).

En su trayectoria como director –que es la que aquí nos interesa–, Jordà comienza en el contexto del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, donde realiza su primer cortometraje (*El día de los muertos*), antes de trasladarse a Barcelona y desvincularse del embrionario Nuevo Cine Español. En la Ciudad Condal dirige *Dante no es únicamente severo* junto a Jacinto Esteva, que se convierte en el film-manifiesto de la recién nacida Escuela de Barcelona. Apenas dos años después y antes de partir a Italia, rueda un film-ensayo: *Maria Aurèlia Capmany parla d’“Un lloc entre els morts”*; y tras su etapa de cine militante para el PCI, vuelve a dirigir después de diez años alejado de la industria del cine, retomando su carrera con *Númax presenta...*, con la que inicia la última etapa de su trayectoria cinematográfica, dedicada fundamentalmente a la dirección de películas de No ficción (a excepción de *Cuerpo en el bosque*).

4.2.2. La Escuela de Barcelona

Aunque la etapa cinematográfica de Joaquim Jordà que aquí nos interesa es aquella en la que el cineasta catalán se centra en la producción “documental”, queremos dedicar un pequeño apartado al cine de la llamada Escuela de Barcelona por ser un movimiento que en los últimos años ha suscitado un interés creciente y, en especial, porque uno de los films de Jordà que aquí abordaremos, *El encargo del cazador* (1990), está centrado en la figura de Jacinto Esteva, amigo y compañero de Jordà en aquella “escuela”.

La denominación “Escuela de Barcelona” fue popularizada por Ricardo Muñoz Suay a través de una columna en *Fotogramas*, y también a este pertenece el famoso artículo “Nacimiento de una escuela, que no nació”³⁷, que en realidad iba a llamarse “Nacimiento de una escuela, que no nación”, con el objetivo de dejar claro el barcelonismo de la EdB y de evitar su asociación a cualquier reivindicación nacionalista³⁸. Sin embargo, esta errata accidental convirtió al título del artículo en una premonición de la fugacidad de la escuela, que apenas duró dos años.

³⁷ Publicado el 14 de abril de 1967.

³⁸ Precisamente los intelectuales catalanistas criticaron mucho a los miembros de la escuela, a quienes consideraban “solemnes impertinentes”, según Pere Portabella. *Fotogramas* era la revista amiga de la *gauche divine*, mientras que *Destino*, donde publicaban quienes “detentaban la marca de calidad de la

El grupo de intelectuales que formaban parte del movimiento y cuyo “núcleo duro” lo constituían Jacinto Esteva, Carles Durán y el propio Jordà –aunque también podríamos citar a Vicente Aranda, José M. Nunes, Ricard Bofill, Jordi Grau, Pere Portabella, Jaime Camino, Llorenç Soler, Gonzalo Suárez, Romà Gubern, Juan Amorós...– compartían con los miembros del Nuevo Cine Español su enfrentamiento al régimen franquista, pero se oponían a estos en su manera de expresar dicha oposición: “frente al mundo deprimente y atormentado que pretendía denunciar la represión [...] los jóvenes cineastas barceloneses proponían un cuestionamiento social a partir de la exhibición de su mundo alternativo, libre de prejuicios y traumas” (Angulo, 2006, p.17). Este grupo de jóvenes inquietos y burgueses se reunían en los locales barceloneses de moda (como el mítico Bocaccio, el restaurante La Mariona o lugares de la calle Tuset), escribían en *Tele-eXprés* y *Fotogramas*, y estaban movidos por “el espíritu de contestación y el coraje creativo, la inquietud intelectual y la rebeldía” (*El País*, 1996). Hacían gala de un posicionamiento “a la contra” y reivindicaban la vida “en un marco cosmopolita e intelectual al que se dio en llamar la *gauche divine*, [...] rotundo en su defensa de la libertad sexual y el rechazo de los prejuicios más rancios; atento a las nuevas formas estéticas [...] inspirado en los Nuevos Cines” (Angulo, 2006, p.13).

En 1967, Jordà publicó en el número 61 de la revista *Nuestro Cine* nueve principios básicos en los que debía sustentarse el movimiento: 1)Autofinanciación y sistema cooperativo de producción; 2)Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones; 3)Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración; 4)Carácter experimental y vanguardista; 5)Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas; 6)Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid; 7)Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales; 8)Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores; 9)Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

A pesar de todo, según el propio Jordà, esta escuela “no ha existido nunca, sino que solo fue un contrapeso al Nuevo Cine Español, que se pretendió independiente, pero que

cultura catalana” se erigía como principal enemigo del cosmopolitismo y la falta de espíritu nacionalista de la Escuela de Barcelona (Angulo, Casas y Torres, 1992).

como estaba tan atado por las subvenciones y los apoyos estatales, lo fue bien poco” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.42). Para el cineasta catalán, lo único que demuestra en cierta manera que sí que hubo *algo* es que hoy en día, cuarenta años después, se sigue hablando de este movimiento, y lo que más le interesa de él, existiera como tal o no, “es justamente ese ir a la contra incluso de sectores progresistas del cine español” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.43).

4.2.3. *Del cine militante a la libertad creadora*

En 1969 Jordà decidió marcharse a Italia en un momento en el que el franquismo se recrudecía y sus proyectos truncados eran mucho más numerosos que aquellos que conseguían salir adelante. Durante este autoexilio, realizó cinco films en el marco de su compromiso con la izquierda. Sin embargo, tuvo problemas con el PCI, ya que, a pesar de trabajar para este, nunca reprimió su carácter crítico e independiente.

Los cinco títulos de este período (1969-1972) que llevan la firma del cineasta son, por orden de realización: ***Portogallo, paese tranquillo*** (1969, un encargo del Movimiento para la Liberación de Angola que se quedó en una reflexión sobre la situación de la colonización portuguesa en África. Ganó la Paloma de Oro del Festival de Leipzig); ***Il perché del disenso*** (1969, un cortometraje documental que parte de la bomba lanzada por grupos fascistas italianos en el lugar donde se reunía un concilio de “curas rojos” y que enlaza imágenes de las consecuencias del atentado con declaraciones de párrocos vascos asistentes al concilio en el momento de los primeros asesinatos de ETA); ***I Tupamaros ci parlano*** (1969, partía de la idea de realizar un documental sobre la lucha de los tupamaros en Uruguay, pero a causa de la falta de imágenes sobre el movimiento, Jordà acabó montando fragmentos de un cortometraje uruguayo sobre la muerte de un estudiante a manos de la policía, que intercaló con más de una hora de “cola” negra. En la proyección del film en el Festival de Porretta Terme, mientras la pantalla estaba en negro, el cineasta leyó un texto sobre los tupamaros y la situación en el país. Consiguió el premio al mejor film experimental del festival); ***Lenin vivo*** (1970, el PCI encargó a Jordà una película sobre Lenin para conmemorar el centenario de su nacimiento. Es un documental que combina fotografías y grabados sobre la Comuna de París y la situación del proletariado en Rusia a finales del XIX, con materiales documentales sobre Lenin e imágenes de actualidad de los 60. Este trabajo llevó a Jordà a romper definitivamente

con el PCI debido a ciertos problemas durante la creación del film³⁹); *Spezziamo le catene* (1971, es una película colectiva sobre el movimiento autónomo de obreros. La historia narrada por Jordà se centra en una huelga en la empresa Alfa Romeo).

Durante estos años en Italia, Jordà también participó en la escritura de guiones y en otros proyectos cinematográficos, además de dar sus primeros pasos en la traducción. Pero tras su ruptura con el PCI y hasta su regreso a Barcelona en 1973, dejó el cine y se dedicó, según sus propias palabras, “a hacer la revolución”. Unos años después de volver a España, el director regresa al cine, como ya hemos dicho, con *Númax Presenta...*, documental que se sitúa en la transición entre sus películas comunistas y su cine posterior, al tratarse de un film de No ficción que contiene muchos elementos de su última etapa como realizador y ser a la vez una película militante (totalmente atípica).

4.2.4. La complejidad de un cine que piensa

Entre todos los adjetivos y expresiones utilizados para describir el trabajo cinematográfico de Joaquim Jordà, encontramos frecuentemente la idea de un cine “valiente”, “incómodo”, que “hace ruido” (Manresa, 2006), un cine “de situación” o “dialógico” (Guerra, 2006), un cine “libre”, “inconformista”, “no contemplativo” (García Ferrer y Martí Rom, 2001), un cine “límitrofe”, “pensante”, “crítico” (Salvadó Corretger, 2006)... En definitiva, un cine independiente, que se hace preguntas, que experimenta posibles respuestas y que deja siempre un espacio para que el espectador sume sus reflexiones al conjunto, volviendo todavía más complejo el resultado.

Los últimos trabajos de Jordà, exceptuando la película de ficción *Cuerpo en el bosque*, son definidos por muchos de los textos especializados como “ensayos audiovisuales” o “films reflexivos” que tratan problemáticas de la realidad actual, muchas de ellas de gran interés mediático. Son películas, según Carles Guerra (2006) “donde el cinefórum está integrado en los mismos textos”, ya que Jordà “reflexiona sobre la realidad que ha creado”. En esta afirmación tenemos ya dos de las ideas más definitorias de la obra del director catalán: la inclusión de la reflexión o del debate sobre el tema tratado en el propio film, y la referencia a una “realidad creada”, cosa que nos remite al propio estatuto del cine documental o, mejor aún, del cine de No ficción en general y, en particular, a la concepción del mismo que Jordà asume y practica.

³⁹ Véase García Ferrer y Martí Rom (2001, p.85), Angulo (2006, p.19) o Manresa (2006, p.111).

De igual forma, también se identifica la última etapa de su obra con otros elementos como la ausencia de guión; la libertad de decisión que deja a su operador y que conlleva una falta *genuina* de estilo en la imagen (Lacuesta en García Ferrer y Martí Rom, 2001); la construcción del relato cinematográfico en interacción con los personajes y el entorno, conformando un “cine de situación” (Guerra, 2006); su intervención en los films; la “condición biopolítica” de su último cine (Guerra, 2006); su gusto por las reconstrucciones ficcionales; la presencia del espejo ... En definitiva, todo un conjunto de características que no solo sirven para describir la última fase del trabajo cinematográfico de Jordà, sino que podrían constituir una especie de decálogo del cine de No ficción que se está produciendo en los últimos años y que tiene en la mezcla, la libertad de creación y la reflexividad algunos de sus principios más definitorios. En el siguiente epígrafe, que dedicamos a la tercera etapa de su obra, desarrollaremos las ideas aquí esbozadas antes de iniciar el análisis semiótico y la reflexión teórica de los films que hemos seleccionado como objeto de estudio de la presente investigación.

4.3. *Entrando en materia: los ensayos filmicos de Joaquim Jordà*

4.3.1. *Films reflexivos en el contexto cinematográfico español de los noventa*⁴⁰

La última etapa cinematográfica de Jordà se da en un momento de “crisis de realidad” en el cine español. Dicha crisis remite, según Quintana (2001) y como ya hemos adelantado en la introducción, a “una serie de mutaciones del pensamiento y la cultura que, muchas veces, se sitúan más allá de los propios modelos nacionales” (p.11). Así, para entender dichas mutaciones, hemos de tener en cuenta el proceso que durante la década de los noventa puso bajo sospecha a la realidad objetiva, haciendo que nuestra percepción del presente y nuestra relación con la memoria histórica entraran en crisis. En medio de este proceso, el individuo comenzó a desconfiar de los medios que tenían por función representar la realidad hasta tal punto que se desembocó en la crisis de la utopía de la información y en el inicio de la “era de la sospecha”⁴¹, llegando a la deslegitimación del modelo de realismo y desterrando con él la posibilidad de alcanzar un alto grado de transparencia del individuo y la sociedad (Quintana, 2003).

⁴⁰ Para realizar este epígrafe nos hemos basado fundamentalmente en Quintana (2001, 2003 y 2005).

⁴¹ Según Ignacio Ramonet en *La teoría de la comunicación* (1998), la Guerra del Golfo y otros engaños informativos de los 90 crearon una suerte de incredulidad frente a la fiabilidad de los medios, en especial frente a la televisión. Los *mass media* se volvieron incapaces de asumir su función de reflejo de la verdad.

A medida que se producían estos cambios sustanciales, en el cine español los modelos de la posmodernidad se imponían desde los márgenes de la cultura, ofreciéndose como alternativa al modelo oficial que apostaba por “el academicismo historicista y la ilustración literaria de clásicos” (Quintana, 2005, p.12). Este cine posmoderno se consolidó en nuestro país en los 90 gracias a una generación de jóvenes cineastas con una cultura ya plenamente visual, y cuyos referentes no se encontraban en la literatura o la tradición clásica occidental, sino en el cómic, el videoclip, el cine de género o la publicidad. El primero en abrir este camino fue Pedro Almodóvar en los 80, y más tarde le siguieron realizadores como Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar o Mariano Barroso. La obra de estos autores acabó siendo fácilmente institucionalizada y asimilada, ya que su estilística complacía los gustos del espectador y los parámetros de la cultura televisiva del momento.

Sin embargo, a partir de la simbólica fecha del 11 de septiembre de 2001, la posmodernidad entró en crisis en cierta manera y se produjo lo que algunos han llamado la “emergencia de lo político”. Con estos cambios se inició un nuevo panorama en el que esta emergencia de lo político empezó “a surcar diferentes estratos del cine actual, abriéndolo a un compromiso personal respecto de lo político y poniendo en crisis la noción de frontera entre lo ficcional y lo factual” (Quintana, 2005, p.15). De esta manera, a finales de los 90 aparece un grupo de realizadores que manifiestan su deseo de volver a lo real y su compromiso frente a los problemas del mundo. Algunos de ellos son Montxo Armendáriz, Fernando León, Archero Mañas, Icíar Bollaín o Benito Zambrano. Aunque hay que advertir que en los films de estos directores la realidad solo está presente en el telón de fondo de los relatos, ya que “en sus películas no se entrevé ninguna forma ágil para que la realidad se filtre con comodidad en el tejido narrativo hasta conseguir que de su interior emerja alguna posible verdad” (Quintana, 2005, p.23). Así, en parte gracias a que este “realismo tímido” (Quintana, 2005) no se preocupa por que lo real se convierta en cuestión estilística, estos films han cosechado éxito y han conformado el modelo institucional del cine español del nuevo milenio.

Frente a estas películas, caracterizadas por un rígido guión que adquiere más importancia que la realidad que pretenden reflejar, a mediados de los 90 comenzó a hablarse de un cierto resurgir del cine documental en nuestro país, término que

englobaba obras de No ficción muy diferentes entre sí⁴²: desde películas que eran reportajes periodísticos hasta documentales en el sentido tradicional, pasando por los films-ensayo. Estos últimos, que son los más interesantes para nuestra investigación, no tienen como objetivo principal la información, sino “el establecimiento de una relación entre la cámara y el mundo explorado a la búsqueda de una serie de detalles o temas que van más allá del realismo meramente informativo” (Quintana, 2005, p.25).

El género del cine-ensayo comenzó con la creación de films que tenían como origen las imágenes del propio cine y compartían con las películas posmodernas el hecho de que “la realidad aparecía mediatizada por sus representaciones” (Quintana, 2005, p.27). Sin embargo, unos años más tarde, tanto los reportajes como los *film-essai* comenzaron a abordar aspectos del propio mundo. Es aquí donde, según Quintana, nuevamente surge una dicotomía: esta vez entre las películas en las que la política se entiende como una utopía de cambio colectivo y aquellas otras en las que lo político toma la forma de una reflexión subjetiva del cineasta comprometido con la sociedad. Así, se realizan films que distan poco del panfleto político documental⁴³, mientras que, por otro lado, directores como Marc Recha en la “ficción” o el propio Jordà en la No ficción utilizan sus películas como punto de partida para investigar realidades del presente y establecer un diálogo con el mundo. Su posición frente a lo real les hace adquirir un compromiso político basado en la lucha por emanciparse de la institución y alejarse de los estándares estilísticos y la rigidez de sus modelos de producción (Quintana, 2001, 2003 y 2005).

4.3.2. Algunas notas antes del análisis: elementos clave del cine ensayístico de Jordà

Una vez situado el trabajo de Jordà en el contexto cinematográfico de su tiempo, nos disponemos ahora a comentar algunas de las características de los films de su última etapa con más profundidad de lo que lo hemos hecho hasta el momento. Cabe señalar que las siguientes reflexiones parten de las lecturas bibliográficas realizadas y pretenden ser un repaso descriptivo de aspectos definitorios de los films del cineasta catalán que analizaremos en el próximo capítulo. Con este esfuerzo de revisión-resumen, buscamos situar al lector en un lugar que consideramos el más idóneo para comprender en toda su amplitud y profundidad el posterior examen de la obra más tardía de Jordà.

⁴² Para conocer una posible explicación de la institucionalización del término “documental”, véase Quintana (2005, p.24).

⁴³ Algunos títulos citados por Quintana son: *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), *Hay motivo* (película colectiva, 2004) o *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003).

Para empezar, retomamos la cuestión de la hibridación ficción/realidad para señalar una reflexión que André Gaudreault y François Jost plantearon ya en 1990: “la dicotomía ‘documental/ficción’ nunca ha funcionado mejor que en el campo del cine, donde incluso es frecuente realizar una separación mecánica (y a veces mecanicista) entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro” (1995, p.39). Pero, sin embargo, tal y como señalan los mismos investigadores inmediatamente después, “toda película participa a la vez de los dos géneros”. O, como también dice Zunzunegui, “todo film de ficción *documenta* su propio relato [...] o cuando menos las bases materiales que lo hacen posible [...] y todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente, por la elección del punto de vista” (Zunzunegui, 2010, p.150).

A Jordà, como vemos en sus películas, le interesan mucho estos límites (o no-límites) entre el documental y la ficción. A este respecto está convencido de que se ha producido un agotamiento: el cine que narraba historias y que funcionaba muy bien se ha encontrado con la televisión, “que estropea la narración”, y ahora la pureza de los géneros solo puede mantenerse “a través de la contaminación de los géneros” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.55). Así, Jordà aboga por un trabajo desarrollado en la zona limítrofe entre la realidad y la ficción⁴⁴, un cine donde lo que menos interesa es el simple retrato y donde la cámara toma una postura de “interrogación más o menos directa” frente a los protagonistas (Gascó García y Vitale, 2003), con los que interacciona para dirigir la reflexión hacia donde más le interesa. Podríamos decir que el documental es “una mirada de la realidad pero que se manipula constantemente, no es un reportaje sino una *elaboración* a partir de hechos reales”⁴⁵ (Cabré y Udina, 2003, p.27). En este sentido, la confusión entre ficción y realidad es, según Jordà, producto de una situación de crisis entendida como oportunidad: “reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos de crisis, que tal vez presagien el desenlace final, el retorno al caos, o se metamorfoseen en un nuevo renacimiento, absolutamente impredecible. En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo [...] Y tal vez lo sea también para el cine. O, por lo menos, es el marco en que yo me sitúo” (Jordà, 2004, p.6).

⁴⁴ Jordà se ha declarado practicante del documental “a su pesar” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.41). Es más, algunas de sus películas son documentales por la imposibilidad de haberse convertido en ficciones (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.55).

⁴⁵ En la presentación de *Monos como Becky* (1999) en los cines Albatros de Valencia, Jordà aseguró que tenía la impresión de que en el documental pueden tener cabida muchísimas cosas que no caben en las películas de ficción, que están sujetas a una estructura muy cerrada y se encuentran terriblemente encorsetadas por el guión. Sin embargo, en el cine documental “cabe todo: la ficción, la reflexión, el ensayo, la demostración, la película militante...” (Jordà en Gascó García y Vitale, 2003).

En este mismo sentido, hace casi cincuenta años, Jean-Luc Godard decía por boca de Bruno Forestier en *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1963): “el tiempo de la acción ha pasado. Comienza el tiempo de la reflexión”. Y el lugar para llevar a cabo este ejercicio reflexivo, como también postuló el realizador franco-suizo, es la sala de montaje. Jordà lo dice casi con las mismas palabras: “el momento de ‘escribir’ las películas es en la sala de montaje” (en Rimbau, Salvadó y Torreiro, 2006). De ahí que el director catalán otorgue una gran libertad de elección al operador de cámara, dejándose llevar por “lo azaroso durante el rodaje” y construyendo su relato en el proceso de montaje a partir del material rodado⁴⁶. Esta es una de las consecuencias de trabajar sin guión.

Y es que Jordà considera que uno de los principales logros que ha traído la crisis de la No ficción es la salida de “la dictadura del guión” (Jordà y Recha, 2003). Este se vuelve mucho más flexible dejando el protagonismo a lo que el cineasta ha llamado la “puesta en realidad” o “puesta en situación”. Y así lo aplica Jordà en sus películas: parte del guión como preparación escrita del clima, las situaciones, el ambiente, etc. del rodaje, para ir modificándolo durante el curso de los acontecimientos conforme le interesa. En definitiva, como el guión es un elemento de censura en manos de los productores, hay que huir de él para dejar trabajar al azar, al que también hay que aprender a canalizar “estableciendo una verdadera puesta en escena de la realidad” (Ruvira, 2006).

Precisamente a esa libertad de decisión que Jordà otorga a su operador de cámara y al protagonismo del azar se han referido algunos estudiosos a la hora de describir su obra cinematográfica como un cine que no tiene un estilo definido. En este sentido, en el texto que Isaki Lacuesta dedica a Jordà y que recogen García Ferrer y Martí Rom (2001), se habla de la “genuina falta de estilo” en la obra del cineasta⁴⁷. Pero esa falta de estilo en la imagen –un estilo que Jordà nunca ha querido tener, según declaraciones del propio director para la agenda informativa del MACBA en 2005– se ve recompensada con un estilo claramente definido en la narración. A este respecto, ya en el rodaje de *Dante no es únicamente severo*, el cineasta catalán se daba cuenta de la pobreza expresiva de sus imágenes y de que le “funcionaba mucho mejor el discurso” que su “plasmación plástica” (Rimbau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.68).

⁴⁶ Dziga Vertov ya dijo en 1936: “en el cine, los pensamientos se traducen más fácilmente por medio del montaje” (citado en Dufuur, 2010, p.316).

⁴⁷ Lacuesta habla de un cine “despreocupado por la puesta en escena” e interesado sobre todo por la estructura narrativa y los personajes; de ahí que se destaque la virtud y el talento de Jordà para la “puesta en situación” (Lacuesta en García Ferrer y Martí Rom, 2001, p.139).

De igual forma, Jordà es un convencido partidario de la intervención del realizador en sus propias obras, y no solo por medio de su aparición ante la cámara, sino sobre todo a través de su postura ética frente a lo que filma, donde “la objetividad y la verdad (imposibles) quedan descartadas” (Angulo, 2006, p.25). En el caso de Jordà, hablamos de un cine que se construye desde la multiplicidad de puntos de vista (hay quien habla de una mirada caleidoscópica) y el rechazo a los esquemas y dogmas que encorsetan las producciones. En este sentido, el director catalán aprovecha el argumento con el que trabaja para ir más allá y cuestionar los cimientos de nuestra sociedad (Angulo, 2006).

Respecto a la aparición de Jordà en sus propios films, este confiesa: “hace unos años [...] me divertía. Ahora se ha convertido en [...] una necesidad de organizar el plano desde dentro, [...] y también para intervenir”, ya que hablamos de un género que funciona sin apenas guión, donde se necesita “estar allí” porque la presencia del director “canaliza, orienta cosas” (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006, p.54). Asimismo, el cineasta se muestra contundente en la defensa de su postura cuando afirma: “tienes que dar la cara. Si estás haciendo un documental, dices que eso es verdad, entonces [...] lo has de certificar estando dentro en cierta manera” (Jordà y Recha, 2003).

Enlazando con lo anterior, Carles Guerra (2006) habla de un “cine de situación” donde Jordà participa en la construcción de lo que ocurre, preocupándose más de la *mise en place* de la escena que del supuesto ‘estilo’ de la imagen. Las películas de Jordà están, pues, “inextricablemente unidas a la situación de la que surgen” (p.6), y es por ello que sus trabajos tienen “un valor transicional” (p.6). Así, Jordà es un cineasta con una singular sensibilidad para aprovechar la realidad y captar el instante, cosa que consigue convirtiéndose en un personaje más y construyendo sus películas de manera dialógica.

Mención especial merece el papel que el espejo juega en la obra del cineasta, donde se convierte en recurso estilístico y dramático que le sirve para provocar situaciones e intentar obtener a veces una declaración íntima del personaje entrevistado. Ya en *Maria Aurèlia Capmany parla d’“Un lloc entre els morts”*, Jordà mostró su interés por “cruzar el espejo”⁴⁸, por acceder a ese otro mundo donde todo funciona al revés y los sistemas de interpretación del espectador quedan anulados. Precisamente la confrontación con el

⁴⁸ A Jordà le interesaba mucho Lewis Carroll —al que tradujo al español— y el mundo desarrollado por este en *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, libros que al cineasta le sirvieron de inspiración para sus reflexiones acerca de ese territorio que se sitúa “al otro lado”, y donde el director se coloca a sí mismo y a los personajes de algunos de sus films (Benavente y Salvadó, 2009).

“otro” o con “el yo visto como otro” es uno de los recursos más característicos de su última filmografía, que utiliza el espejo o filmaciones de los personajes para enfrentarles a sí mismos con distintos objetivos, pero siempre con la pretensión de “poner en marcha una situación” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.58).

Por otro lado, a Jordà también se le ha definido como un “cineasta-conversador”, ya que sus películas están construidas a partir de la palabra y especialmente del relato oral. En su cine la palabra es, pues, la que determina la imagen, suscitando, moldeando e interpelando a los personajes, cosa que incide en las “dialécticas y jerarquías entre la imagen y la palabra que un cine arraigado en el documental y de carácter político, como el de Jordà, no puede dejar de replantear” (Benavente y Salvadó, 2009, p.8).

Por último, también queremos señalar la insistente combinación de escenas que muestran el relato a medida que este es construido y otras que reconstruyen situaciones del pasado (Benavente y Salvadó, 2009). En múltiples ocasiones Jordà utiliza la representación teatral para mostrar estos acontecimientos del pasado que explican la situación presente, pero también para distanciarse del discurso oficial y parodiarlo⁴⁹. Esta estrategia le sirve, asimismo, para introducir su punto de vista y sus experiencias, situándose siempre del lado de los protagonistas de sus películas y mostrando otras maneras de mirar el mundo que contradicen la idea de “normalidad”.

De esta forma, en el cine de Jordà encontramos lo que Carles Guerra (2006) considera el “tipo de crítica posible en las sociedades del capitalismo avanzado, donde el poder se ejerce de forma difusa y a través de instituciones que a menudo dicen actuar ‘procurando nuestro bienestar’” (p.8)⁵⁰. Estamos, en definitiva, ante un cine que nos muestra la realidad desde una perspectiva inusual, revelándonos aspectos que, aunque estén delante de nosotros, permanecen ocultos a nuestra mirada acostumbrada. Este cine pensante, dialogante y libre se afana por obtener la participación de un espectador que, al enfrentarse a los mecanismos de activación del pensamiento puestos en marcha por Jordà, no puede continuar siendo pasivo. Así, viéndose *obligado* a cuestionarse sobre la problemática proyectada en la pantalla, el espectador suma su reflexión al debate lanzado por el cineasta, prolongando y complejizando al mismo tiempo el efecto producido por el film y, en definitiva, el film mismo.

⁴⁹ Se trata del distanciamiento brechtiano utilizado para ridiculizar el discurso del enemigo.

⁵⁰ Este autor ha hablado de la “condición biopolítica” del cine de Jordà (Guerra, 2006, p.9).

5. LA ÚLTIMA ETAPA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE JOAQUIM JORDÀ: ANÁLISIS DE FILMS, PUNTOS EN COMÚN Y CARACTERÍSTICAS MÁS RELEVANTES

5.1. *Análisis filmicos*

« Esa ‘máquina perezosa’ que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo ‘no dicho’, sobre la materia explícita y sobre la implícita– para completar toda estructura ausente »

F.J. Gómez Tarín y J. Marzal Felici,

Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico

A continuación, nos disponemos a tomar cada una de las seis películas que conforman el corpus de datos de la presente investigación como objeto de un análisis descriptivo basado en los presupuestos del estructuralismo y la semiótica. La finalidad de dicho ejercicio es señalar las formas y los significados que consideramos más característicos del cine de Jordà en su última etapa. Pero antes de comenzar debemos aclarar que, tal y como advertimos en el diseño de nuestro trabajo, la intención del capítulo que ahora comenzamos no es realizar un análisis pormenorizado de los films, sino descubrir las estructuras narrativas, técnicas y estrategias que se repiten, dejando para el siguiente apartado la realización de un análisis filmico exhaustivo centrado en una única película.

A este respecto, tanto en el presente capítulo como en el próximo creemos necesario incluir, además del estudio formal, intratextual de cada documental, los elementos contextuales, extrafilmicos, que –tras ver la influencia que tanto la trayectoria vital de Jordà como las circunstancias de producción tienen en su obra– consideramos fundamentales para una comprensión profunda del trabajo cinematográfico más tardío y complejo del cineasta. Es por esto que interrelacionaremos los aspectos formales de la obra con informaciones sobre las intenciones del director o las circunstancias de producción de los films a las que hemos accedido a través de los textos bibliográficos.

Asimismo, queremos aclarar que ambos capítulos se inspiran fundamentalmente en la propuesta de análisis de Casetti y di Chio (2010), aunque también tienen en cuenta las

indicaciones de Christian Metz (2002a y 2002b), Roger Odin (1987) y Santos Zunzunegui (2007a) –entre otros–, así como las reflexiones teóricas y los análisis prácticos desarrollados por Gómez Tarín (2005, 2010 y 2011) o Sánchez Navarro (2006) en sus obras sobre narrativa audiovisual.

Cabe aclarar igualmente que no aplicamos a todas las películas una idéntica ficha de análisis. Por el contrario, seguimos un esquema general en el que se incluye la sinopsis, las condiciones de producción y un amplio capítulo dedicado a las estrategias y recursos más destacables de cada film, que varían dependiendo del caso (asimismo, en los anexos incluimos la ficha técnica de cada película). Hemos escogido esta metodología porque nuestra intención es detectar cuáles son los principales rasgos del cine de Joaquim Jordà en su tercera etapa, y no realizar una comparación pormenorizada entre las distintas obras que conforman dicho período.

Por último, nos gustaría recordar que un análisis fílmico, caracterizado por los procesos de descomposición y recomposición, contiene descripción e interpretación en ambas fases del proceso, es decir, que nos enfrentamos con una operación descriptiva que se orienta ya hacia la interpretación en la fase de descomposición, y con una actividad interpretativa basada en la descripción en la fase de recomposición (Casetti y di Chio, 2010). Por lo tanto, en las páginas que siguen se llevará a cabo un análisis de cada uno de los documentales escogidos, teniendo en cuenta las características formales y objetivas de los textos, al mismo tiempo que se introducirán claves interpretativas, evidenciando así la presencia del analista⁵¹. Es decir, asumiremos, como señalan Casetti y di Chio, que en el recorrido analítico debemos buscar el compromiso entre dos exigencias: de un lado, ser fieles al texto, y de otro, conseguir un principio explicativo (que siempre dependerá del autor del análisis).

⁵¹ Casetti y di Chio hablan de la presencia del analista ya en la comprensión preliminar del texto (haciendo referencia al grado y al tipo de conocimiento que este tiene del texto antes de comenzar a trabajar con él) y en la hipótesis explorativa (una intuición de partida sobre aquello a lo que se pretende acceder con el análisis), a lo que se suma la delimitación del campo, la elección del método y la definición de los aspectos que se tienen que estudiar.

5.1.1. *Numax presenta... (1979)*

5.1.1.1. Sinopsis

Numax presenta... es un documental sobre la experiencia autogestionaria que protagonizaron en plena Transición española los trabajadores de Numax, una empresa dedicada a la producción de pequeños electrodomésticos, tras el intento por parte de los directivos de cerrar el negocio de manera irregular y especular con el solar de la fábrica.

5.1.1.2. Circunstancias de producción

Numax era una empresa de ventiladores y pequeños electrodomésticos situada en el corazón de la ciudad de Barcelona. Había sido fundada en los 50 por dos alemanes huidos del nazismo. Ocupaba un edificio de cinco plantas y llegó a tener trescientos trabajadores. Sin embargo, a mediados de los 70 se había convertido en una empresa anacrónica y los propietarios decidieron cerrarla y trasladarla a Brasil sin comunicárselo a los trabajadores. Además, pretendían vender el solar a una inmobiliaria para la construcción de viviendas. Con este objetivo despidieron a algunos obreros en 1977 a sabiendas de que provocarían una huelga que les permitiría justificar el expediente de crisis, la suspensión de pagos y, finalmente, la quiebra definitiva. Pero la huelga se radicalizó y los trabajadores ocuparon la fábrica, cosa que llevó a los propietarios a abandonar definitivamente Numax, que quedó en manos de los asalariados hacia 1977.

Entre los trabajadores había dos grupos: los más mayores, que querían mantener las diferencias salariales y las jerarquías; y los más jóvenes, que conformaban el sector “radical” y pretendían socializar los sueldos y eliminar los mandos. Este segundo grupo, a su vez, se dividía en dos: una parte más conservadora (los trotskistas de la Lliga Comunista Revolucionària); y más allá, algunos militantes sueltos de grupúsculos ultraizquierdistas o que simpatizaban con Autonomía Obrera.

En esa época España afrontaba un arduo proceso de reconversión industrial, política y social en el marco de la Transición a la democracia, que prometía satisfacer las expectativas de renovación de los últimos años de la dictadura (Manresa, 2006, p.112). Y, mientras el movimiento obrero luchaba por transformar en profundidad el sistema capitalista, los partidos políticos suscribían los Pactos de la Moncloa.

La autogestión de Numax duró poco más de dos años en los que, apoyados por el Colectivo Ronda⁵², los trabajadores reorganizaron la producción, redujeron la jornada laboral, suprimieron la jerarquía y equipararon los salarios. Pero el resto del sector les boicoteaba, impidiendo que consiguieran ventas y, además, se estaban quedando sin dinero para reinvertir. Finalmente, decepcionados y divididos, decidieron cerrar y hacer algo que recordara la experiencia de autogestión con las 650.000 pesetas que quedaban en la caja de resistencia. Fue entonces cuando el Colectivo Ronda les puso en contacto con Jordà, que les convenció para realizar un film.

El cineasta, que entró a Numax con un sueldo igual al del resto de los asalariados, trabajó sin guión, sólo con una escaleta cronológica elaborada a partir de apuntes y cintas grabadas durante la preparación. El rodaje duró unos diez días y la película fue estrenada el 1 de mayo de 1980 en la sucursal catalana de la Filmoteca Nacional. Desató feroces críticas en parte del movimiento obrero, que la consideraba profundamente pesimista. Entre los asistentes al estreno estaba el director de cine Antoni Ribas, que propuso a Jordà distribuir la película si la reducía de 140 a 110 minutos. Este aceptó pero finalmente el film no fue comercializado porque los tiempos habían cambiado, los canales de distribución alternativos de finales del franquismo ya habían desaparecido y además, la película daba un mensaje antisindical que contrastaba en exceso con el espíritu del momento (Jordà, 1992a). Ribas terminó entregando la copia que poseía a uno de los viejos cenetistas de Numax y cuando su rastro casi se había perdido, Jordà la encontró y la cedió a la Filmoteca de Catalunya.

5.1.1.3. Ideas, Estrategias y Recursos destacables

Numax presenta... supuso la vuelta de Joaquim Jordà al cine tras haberse dedicado en los años anteriores a la traducción y a la agitación política dentro del movimiento de Autonomía Obrera, en el que también militaban algunos de los trabajadores más “radicales” de Numax. Como hemos adelantado, miembros del Colectivo Ronda pusieron en contacto al cineasta con los obreros de la fábrica barcelonesa, que decidieron en asamblea (aunque no por unanimidad) aceptar la propuesta para la

⁵² El Colectivo Ronda es un despacho de abogados creado en 1972 para el asesoramiento laboral y de seguridad social de los trabajadores y el asesoramiento “anti-represivo” durante la dictadura (según el propio colectivo en su web oficial: www.cronda.com). En los años 80 se convierten en una cooperativa catalana de trabajo asociado, sistema que facilita la forma autogestionada y asamblearia del trabajo, que es en la que creen los miembros del colectivo y la que difunden entre aquellos a quienes asesoran.

realización de un film. Jordà y su equipo dedicaron el primer mes de trabajo a documentarse. A partir del material y las informaciones recabadas, pusieron a punto una escaleta en la que se basaron para planificar el rodaje. Este duró diez días y fue sometido a un férreo control por parte de un comité de seguimiento formado por los mismos obreros, que exigían una aparición equitativa de los participantes en el film, y ejercieron en ocasiones una censura directa que Jordà, sorprendentemente, aceptó⁵³.

A) Elementos heterogéneos que componen la estructura del film

La película de Jordà trata de dar cuenta de esta historia a través de distintas estrategias y elementos heterogéneos, que cumplen funciones diferentes en el film, y que pueden resumirse de la siguiente manera (Manresa, 2006, p.114):

- Escenas documentales que nos muestran fundamentalmente las distintas salas de producción de Numax, su maquinaria y el trabajo que allí se realiza.
- Entrevistas en las que el propio Jordà aparece, otras en las que sólo oímos su voz, y una en la que es una voz de mujer la que realiza las preguntas (podría tratarse de una de las trabajadoras planteándole cuestiones a un compañero).
- Reconstrucción de hechos pasados llevada a cabo por los propios obreros.
- Cuatro escenas teatrales filmadas con actores profesionales que dan cuenta de la actitud de la patronal y del contexto político del momento.
- Secuencias en las que los trabajadores toman la palabra, a veces hablando directamente a cámara y otras conversando o discutiendo entre ellos mientras son filmados, y que conforman el núcleo principal de la película.

Para Isadora Guardia (2010), la articulación del film tanto estética como materialmente se hace desde dos tiempos históricos: “1) Desde un pasado reciente –el de la quiebra– representado formalmente por dos opciones narrativas, como es la dramatización y la puesta en escena. 2) Desde un presente registrado cámara en mano, donde las largas discusiones y debates son filmados en largos planos secuencia” (pp. 9 y 10)⁵⁴. En cuanto a este último dispositivo constituido por las conversaciones y discusiones en el marco de la fábrica, cabe señalar, como hacen Benavente y Salvadó (2009), que se trata

⁵³ Véase Jordà (1992a).

⁵⁴ Respecto a este tipo de escenas rodadas cámara en mano, Guardia señala que se trata de una propuesta filmica cercana al *cinéma vérité*. A nosotros nos gustaría destacar en línea con esta idea que este tipo de filmación da como resultado unas escenas ágiles gracias a que la cámara “se implica” y cruza “el círculo invisible que incomoda al personaje filmado” (Barceló y Fernández de Castro, 2001, p.15), mezclándose en cierta manera con el objeto de la filmación y provocando al mismo tiempo lo que sucede frente a ella.

de un elemento fundamental del film no sólo porque son las secuencias más numerosas, sino sobre todo porque estamos ante la apropiación del discurso por parte de los trabajadores. Además, esta forma filmica reproduce el dispositivo asambleario en el que se basa su movimiento. Este tipo de secuencias contrasta con las escenas de ficción que muestran la posición del poder, de eso a lo que los trabajadores llaman “el Capital” y que en el film está representado por los dirigentes de Numax y los agentes del mercado inmobiliario, como veremos en el próximo epígrafe.

También cabe mencionar aquí que, además de la parte teatralizada y la más “documental”, en la estructura del film de Jordà se incluye de alguna manera algo que podríamos denominar la “propia vida” de la película. Esta se manifiesta de formas distintas: en ocasiones, sobre todo en las secuencias de las asambleas y reuniones de los obreros, tenemos la sensación de que la cámara recorre las estancias de la fábrica como si fuera un personaje más. Asimismo, escuchamos voces en *off*⁵⁵ que, aunque a veces no sabemos bien a quién pertenecen, a menudo remiten a los que están detrás de la cámara y, por ende, al aparato cinematográfico, que no trata de borrar las huellas de la enunciación. Por otro lado, existen referencias verbales explícitas a la película⁵⁶. De igual forma, podemos ver cómo el micrófono aparece en pantalla en ciertas ocasiones. Por último, además de la presencia de Jordà en la secuencia final del film, la actitud de algunos personajes también nos revela que el cineasta induce o dirige ciertas escenas⁵⁷. Con todo ello no queremos poner de manifiesto simplemente la autorreflexividad de la película, sino el hecho de que esta tiene un papel importante dentro del propio relato.

B) Teatralización del poder y dramatización de hechos pasados

Antes de explicar a qué nos referimos con “la teatralización del poder”, debemos señalar que la inclusión de la representación teatral no es algo anecdótico en la filmografía de Jordà, como veremos en el análisis de otras de sus películas. Esto se debe, en parte, a que el cineasta asume que ni la ficción, que “construye ilusión histórica”, ni “el registro inmediato” asociado al cine factual, son suficientes para

⁵⁵ No nos referimos a la típica voz en *off* del documental clásico, sino a voces de personas que no aparecen frente al objetivo pero que están presentes en el momento y lugar del rodaje.

⁵⁶ Por ejemplo, el film se abre con una escena en la que una trabajadora expone frente a la cámara las intenciones que les mueven a realizar la película.

⁵⁷ Por ejemplo, una de las trabajadoras que relata una parte de la experiencia, mira fuera de campo (hacia algún miembro del equipo) y pregunta: “¿Qué cuento más? Nada más, ¿no?”.

“mostrar la experiencia, memoria e historia” de una manera que nos permita “una comprensión del pasado que haga posible intervenciones presentes” (Berger y Saumell, 2009). De ahí que Jordà introduzca en sus films el teatro, que juega distintos papeles: dramatización de hechos pasados, crítica de la teatralidad social, inclusión de otros puntos de vista y de experiencias vitales propias, etc.

En el caso que aquí nos ocupa, hay cuatro secuencias teatrales que están repartidas a lo largo de la primera parte del film y, en contraste con el resto de la película, rodada en blanco y negro, están filmadas en color (junto con la primera y la última secuencia⁵⁸). Se trata de escenas representadas en el antiguo Institut del Teatre, aprovechando el decorado de la obra *La Gaviota*, de Chéjov. Los actores pertenecen a la compañía de Mario Gas y, por lo general, actúan de manera bastante exagerada, gesticulando mucho y poniendo en evidencia la artificiosidad de dichas secuencias. Si añadimos a esto el hecho de que todas están filmadas en plano general, frontal y totalmente inmóvil (a excepción de un zoom final en cada una de ellas), el resultado es un distanciamiento que contrasta absolutamente con lo que Zunzunegui (2007b) ha llamado la “inmediatez de la cotidianidad de la lucha obrera” (p.183), y que nos obliga a reflexionar sobre lo que se está representando. Sin embargo, este distanciamiento “brechtiano” no viene dado exclusivamente por el tipo de plano escogido y por la artificiosidad de la actuación de los actores, sino también por la aparición de una serie de personajes circenses (una bailarina, un equilibrista, un malabarista y alguien practicando esgrima) que realizan su número mientras los representantes del Capital negocian y tramazan sus fechorías.

Estas secuencias están llenas de sarcasmo e ironía, cosa que contrasta con la situación de violencia que viven los trabajadores de Numax (Manresa, 2006). Pero sobre todo son secuencias muy didácticas que nos explican la historia de la fábrica y de la lucha de sus trabajadores, además de hablarnos del contexto socio-político. En resumen, aquí el dispositivo teatral tiene una influencia brechtiana evidente al asumir el efecto de extrañeza que Brecht promulgaba en su teatro dialéctico, un teatro que obligaba al espectador, como hace también Jordà, a involucrarse intelectualmente en la obra y a analizar la ficción que está viendo, y al mismo tiempo, la realidad a la que esta alude.

⁵⁸ Isadora Guardia (2010) habla de la primera secuencia del film como un prólogo que está “fuera del espacio supuesto de la ficción”, y de la última secuencia como un epílogo en el que se representa el fin del rodaje y de la lucha. Por lo tanto, las secuencias rodadas en color serían el prólogo, el epílogo y las escenas teatrales, mientras que el resto de la película se nos presenta en blanco y negro (p.11).

Si nos detenemos ahora muy brevemente en la dramatización de acontecimientos del pasado, reparamos inmediatamente en el hecho de que las escenas de dicha dramatización están rodadas en blanco y negro y no cuentan con la participación de ningún actor profesional. En esta ocasión, los espectadores también somos conscientes de que estamos ante una representación –algo así como una especie de docudrama– pero no por la sobreactuación de los personajes, sino por su falta de experiencia (son obreros, no actores)⁵⁹ y porque estas escenas aparecen como una suerte de *flash-backs* que ilustran el relato de los asalariados y que hacen referencia a acontecimientos que en ningún caso pudieron ser registrados por Jordà. Se trata de la recuperación de momentos importantes en el desarrollo de la lucha obrera, que resultan un tanto forzados y artificiosos: vemos risas, miradas de complicidad entre los personajes, debates preparados en los que se respeta inusualmente el turno de palabra del otro, etc.

C) El relato oral como organizador del relato audiovisual

A pesar de la mezcla heterogénea de recursos, hay un elemento que los organiza: el relato oral de los trabajadores. Lejos de utilizar una voz en *off* como voz de autoridad que unifica lo mostrado, Jordà opta por la focalización interna variable, dando la palabra a los obreros para que cuenten sus experiencias, que ilustra con reconstrucciones ficcionales o insertos fotográficos y de periódicos. Todo ello está salpicado por las secuencias teatrales que representan escenas a las que los personajes no pudieron tener acceso y que, por tanto, son independientes de la narración de los trabajadores.

De entrada, la primera secuencia de la película nos muestra a una asalariada que, sujetando un manifiesto, habla para la cámara expresando lo que persiguen con la realización del film. En la mayor parte de la película vemos a los obreros hablar frente al objetivo o discutir entre ellos, pero además, de una secuencia a otra en muchas ocasiones se pasan la palabra. Por ejemplo, en una escena rodada en la calle, una empleada relata las condiciones de trabajo que soportaron hasta que decidieron convocar el paro. En este punto, justo antes de terminar la escena, la trabajadora dice: “de lo que hablarán otros compañeros” y mira fuera de campo. Este recurso hace que el relato de los acontecimientos resulte fácil de comprender y, al combinarlo con insertos de material de archivo y reconstrucciones ficcionales, se vuelve muy didáctico.

⁵⁹ Para Isadora Guardia (2010), “el hecho de convertir en objeto filmico a los trabajadores no los invalida para continuar siendo sujeto histórico y controlar su presencia en el film” (p.12).

Por último, cabe decir que la mayoría de las secuencias en las que los trabajadores toman la palabra, tratan temas serios con actitud sobria (salvo contadas excepciones). Esto contrasta con las secuencias del teatro, en las que la ironía y el sarcasmo son constantes, como vemos en afirmaciones tan crueles (y tan de actualidad) como esta: al referirse a Numax, uno de los patronos asegura que “las crisis actuales son una sana medida, aunque un tanto brutal, de saneamiento y reestructuración de la economía”.

D) “Numax presenta...”, una película militante rara

La mayoría de artículos y críticas sobre *Numax presenta...* coinciden en describirla como una película militante extraña o atípica. Otros prefieren definir el film directamente como “un acta de defunción del Movimiento Obrero” (Zunzunegui, 2007b, p.203), una película que tiene una “intención más testimonial que militante” (García Ferrer y Martí Rom, 2001, p.162) o, en palabras del propio Jordà, un documental que traza el “relato de una desistencia” (Guerra, 2005).

En primer lugar, se diferencia de una película militante al uso en que no tiene una voz en *off* que cuente con tono triunfalista las glorias del movimiento obrero. Por el contrario, aquí predomina la información sobre los hechos acontecidos, sin intención de concienciar ni movilizar. En este sentido, hay quien asegura que la mirada de Jordà es más intimista que política (Gagica y Rodrigo, 2007), pero en este punto nos gustaría hacer nuestras las palabras de Zunzunegui (2007b): “el cine de Jordà toma postura en un campo esencial como es el de *la política*. Terreno en el que intervendrá precisamente para desplazarlo hacia el campo de *lo político*” (p.179). Es decir, en el cine de Jordà asistimos a menudo al planteamiento de una problemática real que nos remite a una situación política, pero que el cineasta acaba materializando en las “historias de vida” de sus protagonistas concretos, desplazándose así de “la política” a “lo político”.

Así, a pesar de las acusaciones de pesimismo, podemos extraer algo muy positivo del film y es el “aprendizaje de vida”, en palabras del propio Jordà, que Numax proporcionó a un grupo de trabajadores que lucharon contra todo por cambiar una sociedad que consideraban profundamente injusta. A pesar de haber perdido la batalla, los obreros de Numax aprendieron a mantener una cohesión como grupo que, paradójicamente, les enseñó a ser individuos. En definitiva y nuevamente según Jordà, la experiencia en Numax significó para sus protagonistas un “proceso de dignificación junto al otro” que les ha acompañado de por vida (Garcés, 2006, p.2).

E) El papel de Jordà en “Numax presenta...”

Como hemos indicado en varias ocasiones, la intención con la que Jordà aparece en sus propios films ha ido variando con el tiempo. Según afirma Manresa (2006), en el caso de *Dante no es únicamente severo*, Jordà aparece como un personaje de ficción más, interpretando varios papeles. Su actitud cambia en *Maria Aurèlia Capmany parla d’“Un lloc entre els morts”* y ese cambio se asienta en *Numax presenta...*, ya que en ambos films el cineasta acaba poniéndose ante la cámara y abandonando la “supuesta tribuna invisible de director para implicarse de lleno en la película que realiza” (p.114).

En el caso que aquí nos ocupa, además de oír su voz en varias ocasiones, le vemos en la escena final bailando y fumando con el resto de trabajadores y entrevistando a ocho de ellos. Por lo tanto, podemos decir que aparece en calidad de autor, pero también como alguien que comparte la causa de los obreros y que les ayuda a dejar constancia de su experiencia. Sin embargo, sus intervenciones todavía no tienen el cariz que tomarán en el futuro, cuando Jordà aparece por pura necesidad de realizar la puesta en escena desde el otro lado del objetivo, y también de “dar la cara”. Aunque sí que somos testigos esta vez de su faceta de provocador y de desencadenante de situaciones cuando, por ejemplo, incita al trabajador Isidre Tres a “convertirse” en el señor Lamas (administrador de Numax) y anima al resto de empleados a expresar lo que sienten por él.

F) Algunas cuestiones formales

Numax presenta... está rodada mayoritariamente en blanco y negro, a excepción de la primera y la última secuencia y de las escenas teatrales. En el caso de estas últimas, ya se ha dicho que el uso del color sirve para agudizar el contraste entre la narración de los obreros y la del Capital y para destacar el carácter de representación de las escenas protagonizadas por la patronal (que son una ficción imaginada por Jordà).

Por otro lado, el resto de secuencias en color se reducen a la verbalización de los objetivos de la lucha de los trabajadores y de la realización de la propia película, expresados en la primera secuencia del film; y a la escena final, que supone tanto el cierre del documental como de la experiencia autogestionaria. En esta todos bailan, beben, fuman y sonríen, incluido Jordà, que se pasea entre los obreros, micrófono en mano, preguntándoles por lo que ha significado su experiencia en Numax y por lo que harán en el futuro. La mayoría coincide en expresar incertidumbre, pero los trabajadores aseguran que jamás se pondrán de nuevo en manos del Capital y que no permitirán que

nadie les explote. Es el final de una etapa, ya que los obreros, como dice Jordà, han descubierto el horror del trabajo asalariado y se niegan rotundamente a vivir de nuevo una experiencia similar o, lo que es peor, a convertirse ellos mismos en sus propios patronos. Mientras todos se mueven al ritmo del melancólico tango *Adiós muchachos*, la cámara recorre la sala en la que se celebra la fiesta con un ligero picado. Sin embargo, algunos segundos antes de que aparezcan los títulos de crédito, vuelve el blanco y negro y la cámara se pasea entre la multitud, mostrándonos ahora los rostros a su mismo nivel.

Jordà ve algo muy significativo en esta escena final, y es que al recuperar el ocio, los obreros han recuperado su capacidad de pensar individualmente. Hasta ese momento, se expresaban como representantes del colectivo y su papel se reducía a ser trabajadores de Numax, además de hacer de actores durante el tiempo que duró el rodaje. En cambio, en este baile final vuelven a ser personas, recuperan su individualidad y abren nuevos caminos (Benavente y Salvadó, 2009). Es por esto que la fiesta es algo así como una clausura temporal que no conlleva una conclusión definitiva de la vida de los personajes ni del relato, sino que se presenta como un final abierto en cuanto al futuro de los trabajadores, aunque sí que se cierra con él un proceso histórico (Guardia, 2010, p.14). Asimismo, hay quienes ven en la expresión de los deseos de los obreros una fotografía del imaginario social de aquel momento (Manresa, 2006).

Llegados a este punto, resulta interesante la reflexión que Santos Zunzunegui realiza sobre la formalización del sentido en *Numax presenta...*, al comparar la primera y la última secuencia. Este habla de los films de Jordà como objetos artísticos que buscan “una buena forma que sea capaz de hacerse cargo de la manera, al mismo tiempo, más económica y más incisiva posible, del sentido del que se quieren portadores” (Zunzunegui, 2007b, p.182). Y ejemplifica dicha afirmación comparando el plano secuencia que abre la película (tras la lectura del manifiesto) mostrándonos una reunión de los obreros en la que deciden seguir luchando, con el plano final de la fiesta de cierre. En este sentido, en la primera escena la cámara recorre la estancia donde están los trabajadores construyendo un plano que Zunzunegui denomina “unanimista”, y que se opone al “montaje estallado” y “muy fragmentado” de la fiesta final en la que se celebra el fin de la lucha y que muestra el inicio de la nueva vida de cada trabajador por separado. Así, Jordà consigue con una decisión formal expresar el trayecto que los obreros recorren en la película (Zunzunegui, 2007b, p.182).

En cuanto a los tipos de plano, movimientos de cámara y transiciones más utilizados, podemos señalar que, en su mayoría, los personajes aparecen en planos medios y primeros planos mientras dan su testimonio. Los planos más largos sirven para filmar las estancias de la fábrica y a veces las reuniones de los trabajadores, pero en ningún caso hablamos de grandes planos generales, que sí que se dan, como ya hemos dicho, en las escenas teatrales. Por otro lado, cabe destacar que, aunque casi toda la película tiene a Numax como escenario, no vemos en ningún momento la fábrica desde fuera ni tampoco ningún plano exterior⁶⁰. Esta decisión podemos relacionarla con la intención de Jordà de mostrarnos un universo que para los trabajadores no forma parte solo de su vida laboral, sino de su “estilo de vida” en general y de su forma de entender el mundo.

Por lo que se refiere a las transiciones, casi todas se hacen por corte directo, a excepción del fundido a negro que da paso de la primera secuencia al título de la película. Y en cuanto a los movimientos, los más repetidos son el *zoom* –para acercarnos a la persona que habla hasta verla en primer plano o para realizar el movimiento contrario– y las panorámicas –tanto para mostrarnos todo lo que hay en el lugar que está siendo filmado, como para seguir una conversación–. Asimismo, a veces la cámara recorre algunos lugares como si tuviera vida propia o encarnase a un personaje cuyo rostro no vemos. Esto es así por la posición igualitaria que ocupa, por su manera de captar a los obreros en reuniones y asambleas (panorámicas rápidas en su mayoría), porque permite que al filmar a un trabajador entren en el encuadre partes del cuerpo de otros trabajadores que se interponen entre ella y aquél, y sobre todo porque actúa con autonomía, moviéndose libremente para mostrarnos lo que más le interesa en cada momento, y casi siempre desde un punto de vista “humanizado” que no borra las huellas de la enunciación.

⁶⁰ A este respecto, solo en un par de planos aparece de fondo un muro de la calle (en el que hay una pintada que nos reenvía a Numax) o las azoteas de los edificios colindantes y la Sagrada Familia.

5.1.2. *El encargo del cazador (1990)*

5.1.2.1. Sinopsis

El encargo del cazador retrata la figura de Jacinto Esteva, compañero de Jordà en la Escuela de Barcelona y amigo íntimo durante un importante período de su vida. A través de entrevistas a personas cercanas a Esteva, el cineasta catalán realiza un retrato de toda una generación, sin caer en la complacencia pero tampoco en lo que podría haber sido un rencoroso ajuste de cuentas.

5.1.2.2. Circunstancias de producción

En 1985 Jordà fue invitado a la inauguración de una exposición de pintura de Jacinto Esteva en Barcelona. Por aquel entonces, el director catalán vivía en Madrid y decidió no acudir porque le costaba mucho reencontrarse con su amigo y con gente de la que se sentía totalmente desvinculado. Solo un mes después recibió una llamada de *El País* pidiéndole que escribiera una necrológica sobre Esteva, que acababa de fallecer.

Tres años más tarde, Jordà fue invitado a un homenaje a Jacinto celebrado en la Universitat Autònoma y organizado por la hija de éste, Dària Esteva. El cineasta, que no pudo negarse, acabó asistiendo y a partir de ahí, recuperó el contacto con la capital catalana. Visitaba a menudo Barcelona y a veces se encontraba con Dària, quien en una ocasión le propuso montar material grabado por su padre en África en torno a 1970⁶¹. En un primer momento, Jordà aceptó, pero luego se dio cuenta de que no le interesaba manipular las imágenes de un muerto y le invadió una sensación de necrofagia que le obligó a dar marcha atrás (Manresa, 2006, p.116). Entonces, propuso a Dària realizar un film sobre Jacinto⁶² a su manera. Fue a partir de este momento cuando comenzó a investigar sobre la vida de su amigo con ayuda de Dària. Entrevistó a las personas importantes en la vida de Esteva y elaboró una estructura de secuencias, una especie de lista de lugares, temas y personas a partir de la cual confeccionó un plan de rodaje.

Propuso a TVE la película, que le ofreció 18 millones, con lo cual, solo faltaba buscar una productora. Como Filmscontacto (fundada por Esteva en los 60) había

⁶¹ Jacinto Esteva fue cazador profesional. Viajaba a menudo a África, donde organizaba safaris y llegó a tener la compañía de caza de elefantes más importante del mundo.

⁶² “En lugar de trabajar con un material muerto, intento revivir a su autor” (Jordà, 1992, p.101).

desaparecido, Jordà optó por el Instituto de Cine Catalán, que aceptó su propuesta. El rodaje se hizo en quince días entre Barcelona, Ibiza y Madrid, y aunque esta fase del proceso de creación no fue dolorosa para el cineasta, preparar el material y sobre todo montarlo sí que le afectó. En sus propias palabras: “me removió cosas, trabajar con sus cintas y con el material fue duro para mí. Yo ya me había olvidado de todo aquello. No veía a Jacinto desde los años setenta. Tenía mi vida en otra parte” (Vidal, 1992, p.54).

Una vez la película estaba terminada, el Instituto de Cine Catalán impuso reducirla a 100 minutos para que pudiera emitirse en horario de máxima audiencia. El cineasta no estaba de acuerdo pero al final tuvo que cortar y “todo quedó más condensado, más trágico y duro”, en palabras del propio Jordà (Vidal, 1992, p.54). A pesar de todo, TVE no estrenó el documental hasta 1999, aunque en mayo de 1993, la Filmoteca Catalana pudo conseguir una copia y organizó una proyección a partir de la cual el film adquirió un cierto eco y sobre todo significó algo muy importante: la vuelta de Jordà a la dirección cinematográfica después de más de diez años (Manresa, 2006. p.116).

5.1.2.3. Ideas, Estrategias y Recursos destacables

El encargo del cazador, según Jesús Angulo (2006), podría definirse como una especie de *collage*, tierno y terrible al mismo tiempo, de los años de la Escuela de Barcelona y la *gauche divine*. Es un film en el que Jordà “traza una visión caleidoscópica, una suerte de puzzle a través del que se retrata a toda una generación a partir de quien fue su figura más representativa, un Esteva que arrastró la ‘confusión’ entre su obra (además de cineasta, Esteva fue arquitecto, pintor, escritor) y su propia vida” (pp. 21 y 22).

A) El título de la película: un doble encargo

El encargo del cazador comienza con una secuencia en la que vemos de espaldas a un cazador (supuestamente Jacinto) que camina por la sabana africana. Por corte directo nos trasladamos a un plano general de una gran manada de búfalos que corren. Y de nuevo otro corte que nos sitúa en otro plano general, esta vez son aves rapaces que sobrevuelan un prado y se dirigen hacia nosotros. Es aquí cuando comenzamos a oír en *off* la voz de Jordà que lee una carta de Jacinto: “Si voy a África esta semana y cae la avioneta...”. Entonces, se inserta una imagen de un escrito mecanografiado donde leemos “JACINTO ESTEVA GREWE, professional hunter”. Jordà continúa: “te ruego recopiles mis escritos con paciencia y tiempo...”. Aquí hay un cambio de plano y ahora

tenemos ante nuestros ojos la carta que Esteva le envió a su hija Dària y que Jordà sigue leyendo: “y los publiques”. El cineasta catalán para de leer y comienza a reír. Termina la carta: “aunque solo sea para satisfacer la imbecil vanidad de un muerto”. Acto seguido hay un corte que nos lleva a un plano en negro, y por fundido encadenado pasamos al título de la película, que se destaca en letras blancas sobre un plano fijo con objetos que suponemos pertenecen al mundo de Esteva.

En estas frases extraídas de la carta que Jacinto envía a Dària encontramos el encargo que se convierte en el origen del film: Esteva le pide a su hija que recopile sus escritos y los publique, es decir, le pide que haga algo para que su nombre no caiga en el olvido. Como veremos más adelante, *El encargo del cazador* es el tercer intento de Dària para cumplir el deseo de su padre. El otro encargo se explicita apenas dos minutos después, cuando frente al objetivo aparece por primera y única vez el antropólogo Manuel Delgado y dice: “Yo creo que de algún modo es como si Jacinto hubiera recibido un encargo, el encargo de ir a un lugar en el que se puede uno plantear según que cosas [...] un corazón de las tinieblas en el que quizás se acaba descubriendo que la respuesta no existe, y que la respuesta, en cualquier caso, es que no hay respuesta. Un lugar en el que uno puede perfectamente, como creo que le ocurrió a él, tener la fatalidad de encontrarse consigo mismo. Es un viaje del que casi nunca se vuelve indemne y que, en cualquier caso, a veces, como creo que le ocurrió a Jacinto, a veces no se vuelve”.

Este segundo encargo hace referencia a la vida del protagonista, cuyo periplo recorreremos durante los 100 minutos de duración del film, a través de lo que nos cuentan sus amigos, esposas, familiares, médicos, etc. Pero lo haremos sobre todo a través de su hija Dària, quien en su afán por cumplir el encargo de su padre acaba por descubrir(nos) tantas cosas sobre sí misma, que tampoco podrá salir indemne de este viaje “al corazón de las tinieblas”. De esta manera, Jordà cumple con su objetivo, que es revivir la figura de Esteva, y lo hace representándolo a través de Dària, que no es solo hilo conductor de la película, sino que se convierte en auténtica co-protagonista.

B) Dària y Ana frente Esteva: una confrontación múltiple

Según Bou y Pérez, las últimas películas de Jordà tienen un común denominador, y es la construcción fílmica de los testimonios de los entrevistados. Se trata, en palabras de los autores, de un proceso destinado a crear “una oportunidad para el testimonio, como un paréntesis de suspensión en el que los prejuicios y las falsas certezas se eclipsan,

borrados por el fulgor inesperado de una verdad destinada a revelarse delante de la cámara, sin violencias, como una diáfana liberación” (Bou y Pérez, 2009, p.8).

La secuencia que nos disponemos a comentar es una de las que mejor ilustran la afirmación que acabamos de leer: se trata de un montaje paralelo de once minutos que da cuenta de las reacciones de Dària y de Ana (la última compañera de Jacinto) ante una grabación de TVE sobre Esteva poco antes de morir. Jordà sitúa a ambas mujeres frente a dicha grabación, pero además, también en los dos casos hay un monitor detrás de sus rostros que nos permiten ver lo que ellas ven y observar sus reacciones al mismo tiempo. El montaje paralelo comienza con un plano de la grabación de TVE, inmediatamente después vemos a Ana que mira la pantalla y hace un comentario y, acto seguido, Dària observa las mismas imágenes y la voz de Jordà le pregunta: “¿Qué me cuentas, Dària?”, a lo que esta responde que enfrentarse a esas imágenes es una especie de terapia de *shock*, y dice respecto al vídeo: “lo odio totalmente”. Poco después sabremos que aquella grabación sobre Esteva fue todo un suplicio para su hija.

El programa sobre Jacinto era una especie de retrato que Esteva concibió como una última oportunidad para ser recordado. En él explica que está preparando su “reaparición”: escribe un libro para presentarlo al Premio Planeta y está volviendo a pintar. Así, absorbido por la idea de volver a ser *alguien* gracias a este reportaje, Jacinto se pasó varios días antes de la grabación obsesionado para que todo saliera perfecto, (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006). Sin embargo, el equipo de televisión tuvo problemas y llegó con un día de retraso. Jacinto fue incapaz de esperar y consumió grandes cantidades de cocaína y alcohol. El resultado fue un vídeo con un Esteva físicamente demacrado, totalmente colocado y fuera de sí.

Ante estas incómodas imágenes, Ana reacciona como si se tratase de una gracia más de su compañero, mientras que Dària no puede disimular su sufrimiento, que Jordà nos muestra en primeros planos. Es un contraste buscado por el cineasta, que quería contraponer la banalidad de Ana a la intimidad de la hija de Jacinto (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006). Son reveladoras en este sentido las palabras de Dària mientras observa las imágenes: “¿Sabes por qué fue tan espantoso? Porque Jacinto me dio pena [...] Me parece doloroso, corrosivo, brutal. Es una especie de autopsia en vida”. Hay, además, un momento en el que Esteva divaga ante las cámaras mientras Ana, a su lado, asiente. En este punto, Dària sentencia: “aquí utilizaba a Ana de pared, como si fuera un

frontón. Ana no es nadie”. Esta escena junto a otra en la que Jordà hace escuchar a la hija de Esteva una grabación en la que este habla del suicidio de su hijo Jacintín (hermano de Dària), son dos de los momentos más tensos del film, que por momentos se vuelve desgarrador.

C) La última escena: el encargo (in)cumplido

La escena que cierra la película es también un excelente ejemplo de ese “despojamiento interior” al que aluden Bou y Pérez (2009). Nos situamos en la casa que Esteva tenía en Ibiza, Dària está sentada en el suelo frente a la chimenea encendida y vemos el reflejo del fuego en su rostro mientras esta reflexiona sobre el encargo de su padre: “Jacinto pedía que lo recordada y que me pareciera a él”. El sonido sincrónico nos trae una y otra vez la presencia del fuego, sobre todo en los momentos de silencio, y Dària explica que su padre dejó una carta en 1980 donde le pedía que “no cayera en la fácil pendiente del sentido común”. Sin embargo, tras todo el recorrido realizado durante el film, la hija de Esteva concluye: “Su encargo se me escapa por completo de mis manos”. A continuación repasa los tres intentos que, según ella misma, ha realizado para tratar de cumplir los deseos de Jacinto: el primero fue acabar la novela que este dejó a medias; el segundo, organizarle un homenaje (aquel en el que se reencontró con Jordà); y el tercero, la propia película. Después de todo, Dària confiesa sin mirar a cámara: “Es imposible explicar a alguien fijándolo en una película porque es como congelarlo y la vida fluye de otra manera [...] Por más que hable jamás lograré explicar la historia”.

Todo acaba con un último plano que Angulo (2006) califica de “ejemplar”: se trata de un primer plano de Dària que concluye emocionada: “Estoy hasta las narices de oír hablar de Jacinto”. Entonces, mira ligeramente hacia un lado de la cámara, donde suponemos que está Jordà y le pide: “¡Córtame!”. Como el plano se mantiene todavía unos segundos más, Dària levanta la vista y mira al operador, que acaba haciendo una pequeña panorámica hacia la derecha y el film concluye con un fundido a negro.

En contra de lo que pueda parecer, esta última escena no fue algo que Jordà se encontrara por sorpresa, sino todo lo contrario. Según sus propias palabras, el resultado fue fruto de una idea pensada y buscada: “Yo tenía un presupuesto, una serie de previsiones: pretendía que Dària hiciera algo que yo quería y que ella podría hacer. Entonces, se trataba de hablarlo antes con el operador y rodarlo [...] Dària ha cumplido el encargo de su papá, y yo preveía que podía ocurrir lo que ocurrió [...] Y ocurrió tal

como estaba previsto; pero sigue siendo una intromisión, que puede o no salir y en este caso salió” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, pp.45 y 46).

D) *La forma que da sentido*

De nuevo en esta película podemos hablar de lo que Zunzunegui (2007b) llama la “formalización del sentido”. En este caso, el ejemplo más relevante sería el *travelling* lateral que nos presenta a miembros de la *gauche divine* en el que fuera el local de moda en los años de la Escuela de Barcelona: Bocaccio. Este movimiento de cámara, primero de izquierda a derecha y luego a la inversa, se realiza lentamente mientras observamos, veinticinco años después, a los jóvenes burgueses antifranquistas que en los sesenta participaron *salvajemente* en la vida de aquella Barcelona desinhibida y moderna. Estos aparecen sentados en tres grupos, cada uno de ellos alrededor de una mesa con una “moderadora” que anima la conversación. En la pared del fondo observamos instantáneas de esos mismos personajes realizadas más de dos décadas antes y mezcladas con fotografías de la época. Es una secuencia en la que destaca por encima de todo la frivolidad del grupo. Se trata de un ambiente “superficial, lleno de charlatanerías de cama” (García Ferrer y Martí Rom, 2001, p.108).

Con este *travelling*, Jordà se distancia definitivamente de un movimiento que considera *snob* y elitista. Aquí la cámara nunca se mezcla con los personajes, todo lo contrario a lo que ocurría en *Numax presenta...* Se trata de un movimiento hecho “con soberana indiferencia” (Zunzunegui, 2007b, p.182) que “pone en evidencia el dispositivo escénico” (Benavente y Salvadó, 2009, p.14) y contrapone (de forma muy crítica) lo que fueron esos personajes a lo que son ahora⁶³. Sin embargo, según cuenta el propio cineasta, podría haber sido peor puesto que volvió a rodar el mismo *travelling* unas horas después, cuando el alcohol ya había hecho su efecto; pero el resultado era tan bochornoso que no se atrevió a incluirlo (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.64). Además, este *travelling* se contrapone a otro: el realizado a través de la barra de un bar de las Galerías Tuset en el que están presentes otros amigos de Esteva, los menos conocidos y más “oscuros”, que hablan a la cámara de forma sincera y homenajean a su amigo, a veces dirigiéndose directamente a él, como si les escuchara al otro lado del objetivo. Totalmente opuestos al *glamour* de la *gauche divine*, son personajes que

⁶³ El propio Jordà confiesa que este *travelling* “tiene muy mala leche”, ya que, aunque en él aparecen personas que aprecia, como grupo social esa gente le parece deleznable y no le interesa en absoluto (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.64).

compartieron con Jacinto noches de alcohol y de timbas, y que se muestran ante la cámara honestos, claros y algunos bastante borrachos. En definitiva y en palabras de Zunzunegui (2007b), en el cine de Jordà “las formas cinematográficas no son meras portadoras de contenido, son el contenido” (p. 183).

E) Otras cuestiones técnicas

Como ya pudimos comprobar en el análisis de *Numax presenta...*, Jordà opta en casi todos los cambios de plano por el corte directo, aunque aquí podemos encontrar en ciertas ocasiones algún fundido. En cuanto a los movimientos de cámara, vuelven a predominar las panorámicas y los *zooms*, que nos acercan al rostro de los entrevistados y a sus sentimientos. Además, están los famosos *travellings* ya descritos que constituyen uno de los logros técnicos más celebrados por el propio Jordà.

Por otra parte, se ha dicho que el cineasta catalán tiene una gran sensibilidad para aprovechar los materiales que le brinda la realidad. Esto lo vemos, por ejemplo, en las escenas rodadas en la casa que Jacinto compartió con dos de sus compañeras, Romy y Ana, y que estas protagonizan. La casa en cuestión está repleta de cabezas de animales disecadas y, aunque todos los objetos se encontraban ya allí antes del rodaje, Jordà asegura que modificó el emplazamiento de algunos de ellos para conseguir el ambiente buscado y reflejar mejor la personalidad de su amigo, logrando, además, que el decorado se convirtiera en un personaje casi al mismo nivel que el resto.

Como también ocurría en *Numax presenta...*, de vez en cuando se realizan insertos a modo de aclaración o de ilustración. Así, vemos fotografías de Esteva, escenas de sus películas, fragmentos de sus cartas, cuadros pintados por él, etc. En este sentido, son especialmente significativas las explicaciones médicas que dan dos de los doctores que trataron a Jacinto y que se insertan entre las entrevistas para comentar las causas y consecuencias de diferentes episodios relacionados con la salud del protagonista.

Para cerrar este apartado, nos gustaría describir brevemente una secuencia que tiene lugar casi al final de la película y que, por momentos, recuerda a otra vista en *Numax presenta...*, aunque finalmente acaba convirtiéndose en algo distinto. Se trata de una escena en la que la cámara recorre la casa de Jacinto mientras en *off* escuchamos a este cantando una canción en inglés y en francés. Tanto la voz en *off* como la cámara al hombro inducen a pensar que estamos ante una Ocularización Interna Primaria, lo

mismo que ocurría en la secuencia de *Numax presenta...* a la que acabamos de referirnos, aunque luego no fuera así. Sin embargo, en el caso de *El encargo del cazador*, sí que podemos hablar de cámara subjetiva, a pesar de ser una construcción para ilustrar el relato de Dària sobre el intento de suicidio de su padre y el relato de Ana sobre la muerte de este. Así, tras los movimientos bruscos y la voz delirante de Jacinto que evocan su trayectoria terminal (Bou y Pérez, 2009, p.5), la secuencia se cierra con la caída de la cámara y el silencio, escenificando de esta forma la muerte de Esteva.

F) Intervención de Jordà

La presencia del cineasta en *El encargo del cazador* se produce sobre todo a través de su voz, que oímos en *off* haciendo preguntas a los entrevistados. También sentimos que está ahí, a un lado de la cámara, cuando Dària le pide en dos ocasiones que corte la filmación (marca, asimismo, de autorreflexividad del film).

Por lo que respecta a su presencia física, le vemos en primer lugar en alguna escena de *Dante no es únicamente severo*, que ilustra, junto a fragmentos de otros films, la obra cinematográfica de Esteva. Pero lo que más nos interesa aquí es la única escena en la que Jordà aparece en pleno rodaje de *El encargo del cazador*. Se trata de una secuencia protagonizada por Romy llegando a una de las salas de la casa de Jacinto en la que todo está dispuesto para comenzar a filmar. Antes de entrar en este espacio, vemos en un patio una cámara, focos y otros materiales del rodaje, además de una persona del equipo. Romy se dirige hacia una puerta, la empuja y, al pasar al otro lado, oímos la voz de Jordà antes de que este aparezca junto a dos compañeros al tiempo que Romy pronuncia su nombre. El cineasta reacciona y, tras la petición por parte de ella de que el rodaje se realice fuera de esa sala, ambos se dirigen hacia el exterior mientras la cámara se queda mostrándonos la estancia preparada para comenzar a filmar.

En este contexto, la aparición del cineasta y de sus instrumentos de trabajo pone de manifiesto la construcción del propio documental, pero además, sirve para mostrar de manera directa la vinculación de este con Esteva y su mundo. Podríamos decir que aquí la presencia de Jordà aún es más bien anecdótica, ya que su aparición ante la cámara no tiene una función mucho más allá de ser una marca de autorreflexividad para la película. Sin embargo, en el caso de las entrevistas, Jordà cumple un papel fundamental: se muestra muy incisivo y sabe sacar un gran partido a cada personaje, con resultados que a menudo ni el propio cineasta podía imaginar. Así, por ejemplo, “no buscaba que aquel

psiquiatra [...] dijera lo que dijo. Eran cosas muy fuertes, impactantes [...] Toda la historia avanzaba peligrosamente por el difícil terreno personal, en la frontera de lo privado y lo público” (García Ferrer y Martí Rom, 2001, pp. 108 y 109).

G) Apuntes sobre la concepción de ‘El encargo del cazador’

Cuando Jordà se dispone a contar la historia de Jacinto, acaba inspirándose para la conformación de su esquema narrativo en la tragedia griega: “hay un coro aristocrático que miente y hay un coro popular que también miente, pero de otra manera. Todas estas estructuras de los dos coros, la alternancia de las figuras, están sacadas de este esquema”. Por eso le molestó tanto al cineasta que esta cuestión pasara desapercibida para la mayoría (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.66). Asimismo, Jordà asegura que en *El encargo del cazador* trata a los entrevistados “como ‘personajes’ de un guión que solo escribió la realidad, y al conjunto del material documental como elementos de una estructura de un filme de ficción”. Aplicando estas ideas al trabajo diario durante la planificación y rodaje del film, el director tuvo más claras las decisiones sobre encuadres, iluminación, ritmo, etc. que conforman hoy esta película definida por el antropólogo Manuel Delgado como un “documental de terror”⁶⁴.

En cualquier caso, tras todo lo comentado acerca del film, podemos decir que *El encargo del cazador* es un documental que nace con el objetivo de hablar sobre Jacinto Esteva pero que termina ramificándose y embarcando en su aventura a toda una generación –entre la que se encuentra Jordà– y sobre todo a Dària Esteva, que emprende este proyecto intentando cumplir un encargo de su padre y acaba realizando ella misma un viaje de introspección que le otorga un papel tan importante como el de Jacinto. Además, el espectador descubre a un Esteva con muchas cualidades, querido y admirado por los suyos, pero al mismo tiempo, enfermizo y en cierto sentido, un perdedor. En resumen, el trabajo de Jordà nos muestra sin eufemismos a un personaje complejo y lleno de matices, a un hombre poco convencional, y lo hace a través de un film que huye igualmente de los convencionalismos y de la normalidad, guiado desde el primer momento por la “intención de no sacralizar la palabra del muerto” (Bou y Pérez, 2009, p.3). En definitiva y como nos decía Zunzunegui (2007b), en *El encargo del cazador* la forma es también el contenido mismo.

⁶⁴ Véase la programación de *Un cine de situación*, ciclo celebrado en el MACBA (2006).

5.1.3. *Monos como Becky (Mones com la Becky, 1999)*

5.1.3.1. Sinopsis

Con *Monos como Becky*, dirigida por Joaquim Jordà y Núria Villazán, los autores se plantean a partir de la biografía del neurólogo portugués y Premio Nobel Egas Moniz, reflexionar sobre la locura y las enfermedades mentales, sobre su tratamiento a lo largo de la Historia reciente y en la actualidad, así como sobre los límites que la sociedad impone entre la “normalidad” y la “anormalidad”.

5.1.3.2. Condiciones de producción

Monos como Becky comienza a gestarse una década antes de su realización a partir de una casualidad: en 1987, mientras Jordà traducía el libro *Biología de las pasiones*, de Jean-Didier Vincent, encontró una nota a pie de página que hablaba de Egas Moniz, un neurólogo portugués que recibió el Premio Nobel en 1949 por ser el primero en practicar lobotomías en seres humanos. El director, interesado por este personaje, comenzó a investigar sobre él en 1990, viajó a Portugal para documentarse y decidió que Moniz podía dar lugar a una película muy interesante. A partir de aquí, escribió una sinopsis de la historia que quería contar y solicitó una subvención al ICAA, que no le fue concedida. Sin embargo, el guionista y crítico Ángel Fernández Santos, que era miembro del jurado, consiguió que se le asignara la ayuda en segunda instancia.

Trabajó el guión (de ficción) junto a Javier Maqua, pero el resultado no convenció a los productores por considerarlo poco comercial y demasiado complejo. Años más tarde, tras muchos intentos fallidos, el ICAA otorgó a Jordà una ayuda de 49 millones de pesetas. Esta cantidad era insuficiente, por lo que se hizo necesaria la coproducción con TVE, pero la cadena pública se negó porque consideraba *Monos como Becky* un “asunto excesivamente áspero” (Barceló y Fernández, 2001, p.32). Sin embargo, no todo estaba perdido, ya que todavía se podía pedir ayuda a la comisión internacional Eurimages. Pero de nuevo hubo problemas, esta vez con la representación portuguesa de dicha comisión, que se negó a aprobar un proyecto semejante sobre su Premio Nobel⁶⁵.

⁶⁵ Portugal había entrado en la Comunidad Europea y “no podía seguir presentando como hombres ilustres a poetas y navegantes, sino que necesitaba científicos y personajes solventes para confeccionar la imagen de país serio que quería” (Manresa, 2006, p.120). Así, los representantes portugueses de Eurimages no podían dejar que su figura nacional quedara desvirtuada por la película de Jordà.

Después de fracasar también en el intento de convertir el proyecto en un musical y cuando parecía ya que Jordà había desistido en su idea de realizar un film sobre Moniz, en 1997 Jordi Balló, director del Máster Documental de Creación (Universidad Pompeu Fabra), le propuso participar en el curso con el rodaje de una película, y fue entonces cuando el guión de ficción de *Monos como Becky* se transformó en un documental. En ese momento Jordà ya había sufrido el infarto cerebral, que le incapacitaba para encargarse él solo del rodaje, pero al cabo de un tiempo recuperó prácticamente su estado de salud anterior al ataque. Mientras tanto, había decidido que Nuria Villazán codirigiría con él la película y, en cuanto fue posible, los dos viajaron a Lisboa para iniciar la preproducción. Cuando Jordà y Villazán fijaron las localizaciones y conformaron la parte portuguesa del equipo, regresaron a Barcelona para ultimar el rodaje. Este se llevó a cabo entre diciembre de 1998 y febrero de 1999, mientras que el montaje se realizó de marzo a junio. En cuanto a la financiación, cabe decir que el rodaje comenzó cuando ya se disponía del 80% del presupuesto final gracias a una subvención del ICAA y a algunas precompras de televisiones nacionales y europeas. La productora, Els Quatre Gats SL, asumió el riesgo del 20% restante.

Monos como Becky se estrenó en el Festival de Sitges en octubre de 1999, donde cosechó un notable éxito. Además, estuvo en los cines Méliès de Barcelona más de cuatro meses seguidos, todo un hito tratándose de un documental. Obtuvo numerosos premios y fue programado en varios festivales aparte del de Sitges, como el de Salamanca, la Semana Internacional de Cine de Valladolid (2000) o la Mostra de Venecia (2000).

5.1.3.3. Ideas, Estrategias y Recursos destacables

Monos como Becky es el documental más laureado de Jordà y el que pone de manifiesto más claramente que ningún otro el hecho de que la complejidad narrativa nos acerca a una comprensión más profunda de la realidad y que, lejos de desmotivar o aburrir al espectador, el film-ensayo puede resultar más emocionante y divertido que cualquier fantasía imaginada por un cineasta (Ferrer y Polo, 2010, p.72).

Este film se presenta como una aproximación biográfica a Egas Moniz, un neurólogo portugués que apostó por la psicocirugía como forma de solucionar los problemas de los enfermos mentales con crisis violentas, y que recibió el Nobel por técnicas como la

leucotomía⁶⁶. Pero en realidad, estamos ante una película que toma la figura de este neurólogo por un lado, y la cirugía cerebral y el tratamiento médico por el otro, con el objetivo de hacerse preguntas sobre “la libertad individual, la ética en la ciencia y la medicalización de la sociedad occidental” (Barceló y Fernández, 2001, p.7). En palabras de Benavente y Salvadó (2009), en este film, “la clínica psiquiátrica se convierte en metáfora social y sus mecanismos de control hacen reverberar los de la eliminación de la diferencia” (p.16). En resumen, *Monos como Becky* plantea que la medicación se ha convertido en la lobotomía moderna y que, con otros medios y otras formas, se sigue haciendo lo mismo: encerrar al que molesta acusándole de enfermo. Podríamos decir, en definitiva, que la psiquiatría (como la justicia en *De niños*) sirve para condenar a los que cuestionan las normas sociales y morales establecidas y para someter a una reeducación sociopolítica a los que no se ajustan a nuestro concepto de “normalidad”.

A) Egas Moniz: una breve biografía

Egas Moniz nació en 1874 en Avanca (Beira Litoral), en el seno de una familia de la nobleza portuguesa. Se doctoró en Medicina en 1901, y se especializó en Neurología. Al mismo tiempo, intervino activamente en la política desde posiciones de centro conservador, pero se dedicó en exclusiva a la investigación científica a partir de 1919. En 1927 practicó exitosamente la angiografía cerebral (una técnica diagnóstica para localizar tumores en el cerebro) por primera vez. Pero sus ambiciones eran mayores: pretendía inventar un método para interrumpir la comunicación entre el lóbulo frontal y el resto del cerebro para aliviar los síntomas de algunas enfermedades mentales. En 1935, fue a un congreso donde dos neurocirujanos norteamericanos, Fulton y Jacobsen, presentaron a dos monas, Becky y Lucy, a las que habían practicado una “lobotomía”, es decir, les habían extirpado el lóbulo frontal para volverlas dóciles y pacíficas.

Moniz se inspiró en los trabajos de Fulton y Jacobsen para realizar la primera intervención de este tipo en seres humanos, que él llamó “leucotomía”⁶⁷. Creía que si no había curación posible para las enfermedades mentales, el menos contribuiría con su

⁶⁶ Egas Moniz fue el primero en practicar lo que él llamaba “leucotomías” a los seres humanos. Una “leucotomía” es como se conoce comúnmente a la lobotomía prefrontal, esto es, a la cirugía que extirpa zonas de la materia blanca subcortical prefrontal con el objetivo de “amansar” a los enfermos mentales con comportamientos agresivos. Aunque lo que en realidad consigue esta técnica es destruir por completo la personalidad y la capacidad de sentir del enfermo, que se convierte prácticamente en un autómata.

⁶⁷ La leucotomía decayó progresivamente a partir de 1952, cuando comenzaron a comercializarse los neurolépticos, que dejaban a los pacientes igual de aletargados pero sin secuelas irreversibles.

técnica al control efectivo del enfermo. En 1939, un paciente suyo intentó matarle disparándole en su consulta, pero Moniz se recuperó y una década después obtuvo el reconocimiento que tanto esperaba al otorgársele el Premio Nobel de Medicina.

B) El título de la película

Únicamente tras haber visto la película descubrimos que el título *Monos como Becky* hace referencia a la chimpancé lobotomizada por Fulton y Jacobsen en 1935. También nos damos cuenta de que dicho título “certifica el punto de vista decididamente militante de sus realizadores” (Manresa, 2006, p.123). Y es que estos ponen de manifiesto que los enfermos mentales reciben todavía hoy, aunque a través de otros medios, un tratamiento abusivo por parte de la comunidad médica y de la institución psiquiátrica en particular, que no dista tanto del que se le aplicaba a Becky y a otros animales –desgraciadamente, también a humanos– que servían de material para la experimentación científica. A este respecto son esclarecedoras las siguientes palabras de Jordà: “si alguien molesta, se le dice que está enfermo y punto. Hace unos años a los locos se les abría el cerebro, se les metía electrochoques o se les colocaba en coma insulínico; ahora les dan drogas. Pero es lo mismo, en el fondo es la privación de libertad. La pastilla es la lobotomía actual” (Barceló y Fernández, 2001, p.45).

El paralelismo entre la mona Becky y los pacientes de Malgrat aparece en la cuarta secuencia, cuando estos visitan el zoo de Barcelona y les vemos mirando a los orangutanes y comentando lo que ven. A partir de aquí, la mona Becky saldrá a colación en varias entrevistas a lo largo de la película y también estará presente a través de una especie de gritos emitidos por chimpancés que puntúan el documental. Asimismo, los directores insertan planos de los orangutanes del zoo en diversas secuencias del film.

C) Estructura del film: una trama con múltiples niveles de significado

Monos como Becky, como ya hemos señalado, es un film que nace con el pretexto de acercarse a la figura de Egas Moniz, pero que acaba haciéndose preguntas sobre los sistemas de control de los ciudadanos y la privación de libertad, y sobre los mecanismos para apartar a todos los que suponen una amenaza para el poder establecido. Es decir, que al final lo que tenemos no se parece en nada a un documental biográfico al uso, sino que los directores utilizan estrategias y mecanismos muy heterogéneos “que van a actuar como disparadores del sentido más o menos obvio que, en un principio, puede atribuirse a un acercamiento biográfico” (Zunzunegui, 2001, p.15).

En rasgos generales, *Monos como Becky* puede dividirse en dos grandes bloques: uno en torno a la investigación sobre Egas Moniz, y el otro en torno a una representación teatral que llevan a cabo los internos de la Comunidad Terapéutica de Malgrat de Mar a instancias de Jordà y Villazán⁶⁸. Estos dos bloques están conformados por secuencias que se cruzan entre sí y que, a su vez, se mezclan con otras subtramas. Estas pueden resumirse también en dos: una formada por entrevistas a profesionales y familiares de Moniz, y la otra compuesta por grabaciones de pruebas médicas y de la operación a la que se sometió Jordà tras el ictus, así como por el seguimiento registrado en vídeo del trabajo del director durante el rodaje (en una especie de cine dentro del cine).

Más concretamente, el primer bloque de la película, dedicado a la figura de Moniz, está protagonizado por el actor portugués Joao Maria Pinto, que representa hasta cuatro roles en del film. Este bloque temático incluye escenas “documentales”, otras que forman parte de la representación teatral que cierra la película (en la que Pinto interpreta a Moniz), algunas que son reconstrucciones imaginarias de la vida del Nobel y, finalmente, varias escenas que recrean la indagación sobre Moniz llevada a cabo por un investigador a quien también da vida Pinto. Por otro lado, el bloque de la obra de teatro consta de escenas de la representación misma, así como de los ensayos y preparación de los “actores”, pero también de imágenes sobre la vida cotidiana de los internos.

D) Joao Maria Pinto: un actor, cuatro personajes

Jordà y Villazán recurren a dos actores profesionales, Joao Maria Pinto y Marian Varela, para realizar las escenas de ficción. Ambos se caracterizan por su polivalencia, ya que no solo representan a Egas Moniz y su esposa Elvira de Macedo Dias respectivamente, sino que desempeñan otras papeles no menos importantes. El caso de Marian Valera no es tan llamativo porque tiene un rol secundario: aparte de hacer de mujer de Moniz en las escenas ficticias y en la obra teatral, y de ponerse en la piel de la enfermera Deolinda y de una enigmática monja en otras escenas de ficción, también maquilla a los internos y les ayuda a prepararse en su primera experiencia como actores.

El actor portugués, por un lado, representa el papel de un investigador que indaga sobre la vida del Nobel y conversa con compañeros de trabajo o colegas del neurocirujano y con algunos de sus familiares. Por otro lado, asume el rol de director teatral de la obra

⁶⁸ Dicha interpretación se centra en la figura del Nobel portugués y en el intento de asesinato que este sufrió por parte de uno de sus pacientes.

que preparan los enfermos de Malgrat. Como ya hemos adelantado antes, hace de Egas Moniz en algunas escenas imaginarias que recrean la vida de este y, por último, aparece en el documental como él mismo, es decir, como Joao Maria Pinto, un actor portugués.

En tanto que investigador, Pinto protagoniza varias escenas de ficción rodadas en blanco y negro y de alta calidad si las comparamos con las escenas en el psiquiátrico, registradas en formato vídeo. En las secuencias del investigador, Pinto mantiene la misma apariencia que en la realidad, y en ellas el proceso de rodaje y la enunciación no se evidencian. En este contexto, el actor interpreta un papel de manera clara ya que expresa sus pensamientos en voz alta sin otra intención que la de hacer partícipes a los espectadores, en una actitud que a veces resulta cómica y que pertenece claramente a la ficción. Son escenas rodadas en Portugal y su protagonista habla siempre en portugués.

En cuanto al papel de Pinto como director teatral, este tiene la misión de dirigir a los que serán los actores de la representación: los internos de Malgrat. A este respecto, hay una diferencia fundamental entre las secuencias del actor portugués como investigador y las que protagoniza como director de escena: aunque ambas partes están rodadas en blanco y negro, la calidad y la textura de la imagen vuelven a distinguir de forma evidente unas secuencias de otras, ya que las primeras tienen una calidad de cine, mientras que las segundas están en formato vídeo. También las escenas en las que Pinto hace de Moniz tienen la misma textura y calidad que aquellas en las que da vida al investigador, pero ahora sí que advertimos un cambio en el físico del actor y también en su carácter y actitud. Los movimientos de cámara están muy cuidados, se nota que los directores cuentan con unos medios profesionales que no utilizan, por ejemplo, en las secuencias rodadas en el psiquiátrico. Según explica Jordà: “Nos dio miedo que toda la parafernalia del rodaje [...] alterara el clima que había en el manicomio, pero también fue una cuestión de tipo presupuestario”. Villazán añade: “También existía una voluntad de diferenciar el rodaje en Portugal y Malgrat” (Barceló y Fernández, 2001, p.42).

Volviendo a la ficción de Moniz, esta comienza con la entrada de una monja al Hospital de Santa Marta. Mientras en voz *off* escuchamos al neurocirujano Joao Lobo Antunes, el heredero de la cátedra de Moniz y al que acabamos de ver sentado tras su escritorio, la novicia atraviesa un jardín-laberinto que nos remite al laberinto de Horta con el que se abre la película y del que hablaremos más tarde. En este caso, tenemos un plano general casi cenital que nos permite ver perfectamente a la religiosa moverse entre los arbustos

del laberinto bajo la lluvia. Llama la atención la toca que lleva sobre la cabeza, a la que Jordà se refiere como una especie de “alas que parecen de pájaro”⁶⁹. Los planos de la monja están montados con los de Antunes en su despacho. A continuación, la cámara sigue a la novicia mientras esta sube las escaleras del hospital y comenzamos a oír la voz del biopsicólogo Elliot S. Valenstein. Al final de la secuencia, sin embargo, la voz *off* es la del neurocirujano Antonio Monteiro Trindade. Al contrario de lo que ocurre en la ficción del investigador, aquí sí que hay referencias al dispositivo de realización del film, por ejemplo, al pasar la monja por una sala de espera, vemos unos focos.

Hay un punto muy importante de estas escenas de ficción que se sitúa en la primera secuencia protagonizada por Pinto haciendo de Moniz: este se transforma en el neurólogo portugués cuando, siendo todavía el investigador, se mira a un espejo mientras pasea por la calle. En la siguiente secuencia, en la que oímos en *off* los gritos de chimpancés, Pinto aparece ya como Moniz mirando una radiografía de un cráneo y al lado de su ayudante Deolinda. Ambos personajes realizan un simulacro de leucotomía con un cerebro de plástico. Los dos actores están caracterizados, actúan en un decorado y la puesta en escena es claramente la de una ficción. Las acciones que vemos están vehiculadas por la explicación de Joao Lobo Antunes (neurocirujano), que interpreta estos actos como una escena shakesperiana propia de un texto como *Hamlet*. Y este “escenario shakesperiano” será desvelado precisamente en la siguiente escena, cuando Moniz y Deolinda discuten sobre la práctica de la leucotomía en los humanos y la cámara abre el plano descubriendo bruscamente que estamos ante una filmación.

En definitiva, la ficción dedicada a Moniz se puede resumir así: una serie de escenas que tienen como misión principal mostrarnos el trabajo del científico, y que son vehiculadas por la explicación que los profesionales dan en las entrevistas que se intercalan entre dichas escenas y que también escuchamos en *off* en ciertas ocasiones. Este mecanismo, además, es el que se sigue igualmente cuando se nos cuenta el atentado que sufrió Moniz, que es narrado por un sobrino nieto del neurólogo mientras en pantalla vemos los ensayos de la obra teatral protagonizada por los internos.

En algunas ocasiones, además, las ficciones del investigador y de Egas Moniz se mezclan. Por ejemplo, hay una escena en la que la misteriosa monja baña y seca a un

⁶⁹ Esta monja es un homenaje al director francés Georges Franju, en concreto a su film *Judex* (1963).

personaje masculino que parece un paciente del neurólogo. Mientras lo hace, la novicia tararea el mismo vals que los internos durante el ensayo de su obra (que acabamos de ver apenas unos minutos antes). Al tiempo que esto ocurre, en montaje paralelo vemos a Pinto dirigiéndose hacia el mismo lugar en el que se encuentran la monja y el supuesto paciente, pero aparece caracterizado como el investigador que estudia la figura de Moniz, con bigote y ropa actual. Además, mientras tanto oímos en *off* la voz del auténtico Moniz en una grabación de archivo. Sin embargo, cuando Pinto entra en el espacio en el que se está desarrollando la ficción de la religiosa y el extraño (cuando el montaje paralelo llega a su fin), ya le vemos caracterizado como el Nobel, es decir, con ropas de los años treinta, afeitado y con sombrero. De esta forma, un personaje ficticio (el investigador) se convierte en otro personaje (Moniz) mientras camina hasta introducirse plenamente en la ficción sobre la biografía del neurólogo portugués, en la que se admiten incluso efectos especiales: en un momento dado, la monja se ilumina cuando le explica al Nobel que ha tenido “un sueño de gloria” para él.

Por último, hemos de hablar Pinto interpretándose a sí mismo. En un momento dado, descubrimos que Jordà le encontró mientras buscaba a un actor portugués que, según los rumores, había sufrido una lobotomía. Es el mismo Pinto quien nos lo cuenta de pie ante la cámara en una escena en color. Finalmente, descubriremos que no está lobotomizado sino que le extirparon un tumor en el cerebro tras haber ingresado en un psiquiátrico por una profunda depresión y un intento de suicidio. Mientras Pinto nos narra todo esto, le vemos ante la cámara caminando por un patio circular, en imágenes en blanco y negro y expresándose en portugués⁷⁰. Sin embargo, cuando el actor comienza a contarnos que a partir de aquel momento se convirtió en un “maníaco depresivo”, la puesta en escena cambia, la imagen pasa a ser en color, ya no vemos a Pinto sino que solo lo escuchamos en *off* mientras la cámara –que es una cámara en mano que revela una mirada subjetiva– entra y sale de habitaciones deteniéndose en primeros planos de palomas y loros que descansan en el patio circular. En esta parte el actor se expresa en castellano, con un tono más íntimo y sincero, que por momentos parece el de un diario filmado⁷¹.

⁷⁰ El estilo de estas y otras escenas nos recuerda al género de terror, y es en este sentido que Zunzunegui (2001) habla de guiño al “subgénero que pivota alrededor de la figura del cirujano loco” (p.317).

⁷¹ Jordà aclara que la parte de la confesión de Pinto en la que él no aparece ante la cámara y que tiene ese tono más íntimo, fue filmada de manera clandestina cuando, en mitad del rodaje, el actor le contó su

Al final de esta larga y preparada “confesión”, el blanco y negro, la lengua portuguesa y la imagen de Pinto vuelven cuando este hace referencia a “otra dimensión” provocada por los cambios en la percepción que experimentó a causa de su enfermedad. Entonces, el actor nos explica que es gracias al teatro, pensado como “catarsis permanente”, como ha podido continuar con su vida y ser feliz. En este sentido, la representación teatral se revela como una actividad muy positiva para los afectados por problemas psíquicos, y esto es lo que Jordà y Villazán demuestran en la práctica en *Monos como Becky*.

E) Entrevistas a expertos y familiares de Moniz

Como hemos dicho, las entrevistas conforman buena parte del film y, aunque no tienen todas el mismo formato, remiten en mayor o menor grado al documental tradicional: cada personaje aparece identificado con el clásico rótulo de nombre y profesión o parentesco, que les da autoridad en la materia que tratan y cierta relevancia en el relato.

Monos como Becky comienza con la conversación entre dos médicos e historiadores que caminan por el laberinto de Horta (Barcelona) mientras la cámara les toma en plano medio. Son Antonio Rey y Enrique Jordà, que hablan sobre el trabajo científico de Moniz. No es una entrevista al uso, ya que, a pesar de que intuimos que su conversación está inducida por una serie de preguntas, a lo que asistimos es más bien a un diálogo “semipreparado”. Es una secuencia que empieza en color, pero que acabará con imágenes de archivo en blanco y negro. Por otro lado, estas imágenes se alternan por montaje paralelo con otras que nos muestran a nuevos expertos entrando en el laberinto.

Esta secuencia introductoria se cierra con algo que no es nada común en el cine factual tradicional: el uso de efectos especiales. Por medio de estos, las últimas palabras de uno de los personajes se repiten como un eco y después se funden con los gritos de un chimpancé en *off*, mientras el título de la película en rojo va agrandándose hasta que en el interior de la primera “o” del “como” (*Monos como Becky*) aparecen imágenes de archivo de una visita oficial de Franco a Portugal. En referencia a esta serie de planos, que comienzan en una posición invertida y van girando hasta su posición natural, Jordà comenta: “Pretendíamos marcar la época en la que se sucedieron los acontecimientos. El único viaje que Franco hizo al extranjero fue este [...] el informativo portugués [...]”

historia a la jefa de producción y el técnico de sonido encendió el micrófono y registró todo sin que él se diera cuenta. El resultado fue muy distinto a cuando Pinto contaba su experiencia ante la cámara y los autores quisieron que “esta transformación del actor presentando y el actor siendo” quedara señalada en el film (Gascó García y Vitale, 2003, p.13).

habló de la visita de Franco y silenció el Nobel de Egas Moniz. También introduje un chiste personal que era colgar a Franco de los pies” (Barceló y Fernández, 2001, p.49).

El resto de personajes que son entrevistados en el laberinto, ya avanzada la película, son J. A. Burzaco, neurocirujano; Ignasi Pons, sociólogo; y Jorge Larrosa, filósofo. En esta ocasión, aunque también caminan hacia la cámara, las imágenes son en blanco y negro. Además, aquí aparecen reflexionando cada uno desde su campo del saber, de manera individual. Los tres son filmados en plano medio y ligeramente contrapicado, de manera que las imágenes se enfatizan, se magnifican un poco. Burzaco habla sobre las diferencias entre las técnicas de Moniz y Walter Freeman y la actual “técnica estereotáctica”⁷², mientras se intercalan imágenes reales de la operación de Jordà tras el infarto cerebral⁷³. Además, el neurólogo divide a los enfermos mentales en dos grupos: los que padecen neurosis, trastornos de ansiedad, compulsivos, fóbicos, etc., que pueden llevar una vida “normal”; y los que sufren un trastorno de conducta agresiva, como algunos esquizofrénicos, niños autistas o con retraso, que necesitan medicación. Por otro lado, el sociólogo Ignasi Pons expone un discurso sobre la artificialidad de las enfermedades mentales como un dispositivo para controlar y dominar a quienes no acatan las normas morales. Y en último lugar, el filósofo Larrosa plantea la cuestión acerca de qué consideramos que es la “vida”. De su discurso destaca la idea de que las enfermedades mentales se presentan como la “salvaguarda de la vida del paciente”, pero de su vida física, de la “zoé”, y no del “bios” o vida plenamente consciente.

Siguiendo con las entrevistas, también aparecen en otros momentos nuevos expertos que exponen sus conocimientos sobre Moniz. En concreto, Joao Lobo Antunes, neurocirujano heredero de la cátedra del Nobel, habla en portugués sentado tras su escritorio y mirando a cámara en plano medio frontal. Elliot S. Valenstein es un biopsicólogo cuyo testimonio presenta una puesta en escena calcada a la de los documentales clásicos sobre ciencia emitidos en televisión: habla en inglés en primer plano o en plano medio sobre un fondo con una estantería llena de libros e imágenes de cerebros. Por su parte, Antonio Monteiro Trindade es también un neurocirujano que, en

⁷² La neurocirugía estereotáctica trata los síntomas y no el origen de la enfermedad. Consiste en una intervención quirúrgica del cerebro para la cual se utiliza un dispositivo llamado “Marco Estereotáctico” o “Guía Tridimensional” que se ajusta a la cabeza y ayuda a localizar con precisión las partes concretas del cerebro que van a ser operadas.

⁷³ Estas imágenes, intercaladas a lo largo de todo el film, tienen una función parecida a la del ojo cortado de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929): impactar al espectador, hacerle abandonar su posición de contemplador pasivo para que reaccione y tome una postura crítica y autónoma frente lo que está viendo.

una entrevista típica de documental, expone sus conocimientos sentado tras la mesa de su despacho. En resumen, se trata de tres testimonios filmados en blanco y negro y alternados con escenas de ficción, con algunos planos de los enfermos de Malgrat y con imágenes de archivo sobre Moniz y sobre intervenciones quirúrgicas.

El documental también introduce entrevistas a familiares del Nobel, como ya hemos indicado. Una fotografía antigua de un grupo de niños junto a una mujer da comienzo a esta sección. Los protagonistas son tres sobrinos nietos de Moniz, que acomodados en tres espacios elegantes, dan un punto de vista sobre su tío más personal y centrado en el plano afectivo. Es aquí cuando oímos por primera vez a Jordà en *off* preguntando a la sobrina nieta del neurólogo sobre sus recuerdos infantiles. Respecto a estas entrevistas, el cineasta ha declarado: “Buscábamos la prepotencia y la jactancia de los parientes de Egas Moniz” (Barceló y Fernández, 2001, p.38).

Por último, hay una larga secuencia que explora la Casa-Museo de Moniz bajo la guía y vigilancia de Rosa Maria Castro Rodrigues, conservadora de este palacete. Se trata de una visita guiada para los espectadores: mientras la voz de Rosa Maria nos da información sobre el neurólogo, la cámara recorre las estancias de la casa. A veces toma primeros planos de objetos, como el retrato que cuelga de una pared y que nos muestra el rostro del Nobel portugués por primera vez. Es una secuencia rodada en blanco y negro y de alta calidad, con movimientos de cámara muy cuidados que requieren de un equipo técnico con el que no se cuenta en las secuencias protagonizadas por los enfermos. Tras el recorrido, Maria Castro cierra las puertas del palacete desde el interior dejando a la cámara y a los espectadores fuera, al tiempo que suena un reloj de pared.

F) Internos de Malgrat de Mar: enfermos y actores

Los pacientes del centro psiquiátrico de Malgrat de Mar aparecen por primera vez en el zoo de Barcelona, riendo y comentando la actitud de los chimpancés. Justo después son grabados en el autobús de vuelta al centro, en el que miembros del equipo les entrevistan, cámara en mano, sobre lo que les parece participar en la película⁷⁴. Excepto en estos dos espacios (el zoo y el autobús), los enfermos aparecen siempre en el contexto del psiquiátrico, donde les vemos en sus actividades cotidianas, viendo el

⁷⁴ En esta secuencia tenemos una implicación directa de la cámara, lo que algunos han llamado una “intrusión del cine en asuntos sociales” (Gascó García y Vitale, 2003, p.2).

sorteo de Navidad en la televisión mezclados con los miembros del equipo de rodaje, participando en terapias de grupo, ensayando la obra de teatro, etc.

Merece especial atención una secuencia en la que, de uno en uno, los pacientes tienen que asumir la identidad del personaje al que representan en la obra e inventarse una biografía. Es muy llamativo el hecho de que algunos de ellos no distinguen entre su propia vida y la de sus personajes, y acaban hablando de lo primero⁷⁵. Esta situación supuso una pequeña crisis para el equipo de rodaje, ya que Carles Gusi, el cámara, se negó a seguir filmando la primera de las “confesiones” cuando se dio cuenta de que la interna en cuestión, Petri, había comenzado a contar su propia vida y los malos tratos a los que la sometía su exmarido. Entendía que este testimonio era algo así como una exhibición de la locura. Jordà le convenció para que no dejara de filmar y luego, tras el rodaje de la escena, todo el equipo tuvo una conversación en la que se plantearon cuestiones éticas antes de reemprender el trabajo. El problema era que Jordà y su equipo no sabían hasta qué punto habían forzado la situación, pero luego se dieron cuenta de que aquello era inevitable y de que a lo que habían asistido era al discurso “personal, recurrente y reiterativo” de los internos (Barceló y Fernández, 2001, p.47). En el mismo sentido, Jordà asegura: “yo no jugaba sucio [...], podía llegar a momentos que podían ser violentos pero [...] mi intención no era el exhibicionismo, no era provocar el *pathos*, sino [...] intentar buscar otra cosa” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.59).

G) Jordà y sus múltiples papeles en “Monos como Becky”

En este apartado solo haremos referencia a las apariciones del director en la película, puesto que ya hemos comentado –y lo seguiremos haciendo– diferentes momentos en los que encontramos emblemas de la enunciación. A este respecto solo queremos dejar claro que la presencia del equipo de producción es continua, en especial en las secuencias no ficticias, pero, como veremos, también ocasionalmente en las de ficción. En cuanto a Jordà, este aparece en el film en distintas versiones de sí mismo, de modo que más allá de su intervención en tanto que director, también asume el papel de enfermo, además de interpretar al policía en la obra de teatro.

⁷⁵ Podríamos reconocer una tendencia del cine de Jordà a incluir en sus relatos lo que en sociología se conoce como “historias de vida” y que, según Zunzunegui, nos remite especialmente a la obra de Erving Goffman (2009). Es a partir de estas historias particulares que el trabajo de Jordà “entra en contacto con la vida, a sabiendas de que lo que nosotros *tocamos* de esa vida no es sino un constructo complejo que nos sirve de *máscara*. De tal forma que esos ‘actores’ [...] que me relatan sus ‘historias de vida’ están, por supuesto, ‘produciendo una subjetividad’ (Zunzunegui, 2007b, p.180).

Como ya hemos adelantado, la primera intervención de Jordà en el documental se produce a través de su voz en la entrevista a la sobrina nieta de Moniz, cuando le pregunta sobre sus recuerdos de infancia relacionados con su tío. Este tipo de entrevista es denominada por algunos estudiosos (Nichols, 1997) “pseudo-monólogo”.

En cuanto a la primera aparición física del realizador, esta se produce ya en el minuto once, cuando los internos visitan el zoo. A Jordà le vemos de espaldas mirando a un gorila como un personaje más, de manera que si no le conociésemos, no tendríamos forma de saber que se trata del director. Por otro lado, en una de las secuencias rodadas en el patio del centro de Malgrat, aparece de nuevo ante la cámara en un segundo plano, mientras Ramsés habla frente al objetivo. Apenas unos minutos después, le vemos en primer plano conversando con Ramsés sobre la enfermedad de este. En ese momento, el director le cuenta su caso y Ramsés le aconseja sobre medicación (aquí, de nuevo Jordà aparece como enfermo que relata su experiencia). Mientras los dos hablan, la imagen es en blanco y negro, pero cuando el cineasta comenta que perdió la memoria, la imagen recupera el color. A medida que Jordà cuenta su experiencia, se van intercalando planos de su operación cerebral, también en color⁷⁶. Inmediatamente después, asistimos a una escena en color y en formato vídeo en la que el director es entrevistado y cuenta que cuando tuvo el ictus sintió una especie de rayo que cruzaba su cerebro y a partir de ahí ve el mundo “de muy diferente manera y, además, de muy deficiente manera”.

En su rol de director le vemos, por ejemplo, en la cafetería del psiquiátrico intentando convencer a una de las enfermas para que participe en el proyecto de teatro/cine. Más tarde, volvemos a oírle sin verle en pantalla: se trata de una secuencia en la que los enfermos y Pinto están ensayando la obra sobre Moniz. La cámara toma en primer plano un papel en blanco y una mano que sujeta un lápiz. Desde el fuera de campo nos llega de nuevo la voz de Jordà, que da instrucciones en tanto que director sobre cómo han de trabajar. Este rol también resulta muy evidente en otras secuencias: por ejemplo, cuando al final de una de las escenas de ficción, el *zoom* se abre y le vemos diciendo “corten”.

En otra escena en la que el cineasta vuelve a “hacer el papel” de enfermo, este aparece en un plano en color junto a la logopeda Núria Torrades, leyendo un poema con

⁷⁶ La inclusión de este material se produce porque, según Jordà, “eliminaba la prepotencia y la soberbia del ser normal, que se cree normal, que se llama normal y que se enfrenta al mundo de los locos como un mundo de anormales” (Gascó García y Vitale, 2003, p.9).

dificultades. Inmediatamente después, son las voces de algunos internos las que recitan el poema en *off* mientras vemos planos en blanco y negro de varios de ellos.

En cuanto a las secuencias sobre los ensayos teatrales, hay una en la que el director actúa haciendo de policía ante la cámara y en el interior de la obra de teatro al mismo tiempo. En este caso es un “actor” más, y no el director del film. Y ocurre lo mismo cuando en los momentos previos a la representación, mientras todos se preparan para salir a escena, Jordà se prueba una gorra con una estrella de sheriff y le pregunta al operador y a otro miembro del equipo si se parece o no al Che.

En otras ocasiones, sin embargo, no está tan claro el papel que juega el cineasta. Esto ocurre, por ejemplo, cuando justo antes de salir a escena todos los enfermos-actores se dicen “muita merda”, tal y como les ha enseñado el actor Joao Maria Pinto. En este caso, Jordà tranquiliza intenta tranquilizarles diciéndoles que saben muy bien lo que tienen que hacer y comportándose como director, pero al mismo tiempo está con su gorra de “policía” y, por lo tanto, metido en el papel que interpreta en la obra de teatro.

H) Algunas cuestiones técnicas

Ya hemos hecho referencia a la utilización de diversos formatos, de medios más profesionales y más *amateur*, del color y el blanco y negro⁷⁷, de las distintas texturas de la imagen, etc., y también hemos comentado que la decisión de realizar un film así de híbrido, además de una cuestión de presupuesto, responde a que los directores pretendían diferenciar el rodaje de Portugal del de Malgrat. En cuanto a esta mezcla de técnicas y procesos –aunque no solo–, Pilar Pedraza hace una observación muy elocuente que resume a la perfección el espíritu del documental:

“se dispone un mosaico de texturas y tonos que van del blanco y negro a diferentes calidades cromáticas de video o celuloide, que se interpenetran imperceptiblemente, a veces en mitad de una escena, anunciando la siguiente con un procedimiento que suele usarse con el sonido de anticipación más que con el color. Las lenguas también están vivas. Pinto comienza un parlamento en portugués y lo sigue en castellano; unos pacientes hablan en catalán y otros en castellano sin problemas, y Elliot S. Valenstein en inglés. Para algo están los subtítulos” (Ferrer y Polo, 2010, p.76).

⁷⁷ En cuanto a la mezcla del b/n y el color, Jordà explica su elección en relación a su forma de percibir tras el ictus: “Perdí el sentido del color [...] Yo veo un color, pero no sé qué color es. He perdido la nomenclatura del color. Noto lo que es el color, en realidad, la vibración de ondas, y la noto en la piel. [...] Enfrentado a ese problema, pensé que era mejor hacer en b/n, y dejar únicamente en color los trozos que supuestamente no filmaba yo,...” (Gascó García y Vitale, 2003, pp. 12 y 13).

Podríamos añadir que otra diferencia importante entre las secuencias más “cuidadas” y profesionales de Portugal y las que utilizan menos medios, centradas básicamente en la vida de los internos, es que en estas últimas suelen evidenciarse los mecanismos de producción y enunciación cinematográfica. Aunque, como ya señalamos antes con un ejemplo concreto, las escenas de ficción no están exentas de esta autorreflexividad.

Respecto a los movimientos de cámara, las partes ficticias y las entrevistas a familiares y a expertos en sus despachos, incluyen movimientos suaves y cuidados, sobre todo panorámicas y algunos barridos y *travellings*. En este sentido, son muy significativos los “*travellings* en vacío” de la Casa-Museo de Moniz mientras la conservadora explica algunos de los secretos de este espacio. Se trata de una “sabia combinatoria del poder de una imagen ‘vacía’ con un texto que deposita sobre la misma toda una serie de significaciones no por ambiguas menos pregnantas” (Zunzunegui, 2001, p.317), y que contrasta con el tipo de movimientos de cámara de las secuencias del psiquiátrico. Los planos fijos, por su parte, abundan en las entrevistas y en las tomas exteriores, en especial en las imágenes de las calles de Portugal. Por otro lado, las secuencias más “documentales” utilizan preferentemente la cámara en mano y movimientos más libres.

En cuanto a la escala de planos, predominan los primeros planos y planos medios, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento de los personajes, mientras que los planos más generales sirven para mostrar los exteriores. La representación teatral está filmada en plano fijo, frontal y general. La mayoría de planos son también frontales, aunque no faltan los picados y contrapicados. Los primeros abundan más porque, como muchas veces se utiliza la cámara al hombro, cuando el operador es más alto que el personaje filmado, el resultado es un ligero picado. Sin embargo, hay otros grandes picados como el que nos muestra a la monja corriendo hacia la puerta del Hospital de Santa Marta (un plano casi cenital) y que, según Jordà, lo que pretende es enseñarnos el laberinto de forma sesgada, con un punto de vista. Por último, los contrapicados aparecen sobre todo en las escenas de los ensayos de la obra de teatro, por ejemplo, cuando Ramsés reprocha a “Moniz” su manera de “curar” (donde vemos al interno desenfocado, cosa que se repite en otros momentos puntuales de la película). Por su parte, todas las transiciones son por corte, y en cuanto a los efectos, ya hemos comentado el que se hace al jugar con el título del film, aquel que nos muestra a la monja iluminada y también el que convierte a Pinto-investigador en Pinto-Moniz al mirarse al espejo. Además, están los gritos de los chimpancés, que remiten a Becky y que se asocian, asimismo, a la locura.

De igual forma, también hay en el film insertos de fotografías e imágenes de archivo, así como un billete con el rostro de Moniz (acuñaron moneda con su cara después del Nobel) y artículos periodísticos que nos informan sobre algún aspecto del trabajo del neurólogo. En cuanto a las imágenes de archivo, dejando aparte las valiosas filmaciones sobre el propio Moniz, cabe señalar que hay algo muy significativo en el hecho de incluir imágenes sobre la visita de Franco a Portugal y su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Coimbra: se trata de un documento “que viene a llenar un hueco [...] el de la ausencia en los noticiarios portugueses [...] de cualquier referencia filmada a la concesión del Nobel a Egas Moniz. [...] al rellenar una carencia, el film aprovecha para trazar un paralelismo entre dos prácticas: de un lado, la médica e individual de la lobotomía aplicada sobre pacientes psíquicos catalogados de potencialmente peligrosos; de otro, la lobotomía social ejercida desde ciertas instancias de poder contra cualquier opción que se sitúe al margen de las convenciones [...] y que puede alcanzar a la totalidad del tejido civil” (Zunzunegui, 2001, p.316).

Para cerrar este epígrafe, es interesante realizar un breve comentario sobre la figura metafórica del laberinto. En la primera secuencia, este laberinto de boj que nos remite al cerebro y sus circunvoluciones, va a ser recorrido por expertos a quienes se entrevista. En *off* escuchamos la voz de Jordà que lee la leyenda a la entrada del mismo: “Entra, saldrás sin rodeo, el laberinto es sencillo, no es menester el ovillo que dio Ariadna a Teseo”. Este espacio también sugiere la búsqueda de la salida que simboliza la necesidad de curación. En este sentido, cuando Jordà y Villazán llevan a los expertos a callejones sin salida se pretende construir una metáfora de las dificultades que los médicos experimentan para encontrar la curación de los enfermos⁷⁸. Asimismo, la figura del laberinto también nos remite al estilo narrativo del film, que se aleja del esquema tradicional causa-efecto del modo de representación institucional para ofrecernos una multiplicidad de itinerarios, encrucijadas y caminos que complejizan el relato.

1) La obra teatral sobre el atentado a Egas Moniz

De nuevo introduce Jordà la representación teatral, aunque esta vez son los protagonistas del film quienes preparan y protagonizan dicha obra. Así, según Manresa

⁷⁸ El propio Jordà explica: “el laberinto es un espacio en el cual te pierdes, sin embargo, [...] Si tú sabes las reglas, lo recorres en un santiamén [...] De lo contrario, te pierdes. Esa imagen del laberinto servía para explicar el proceso de terapia, o sea, de la psiquiatría con respecto al enfermo [...] Y, por eso, a los psiquiatras [...] se les hace perder [...] Era un poco esa idea de que el psiquiatra no puede ofrecer la salida al enfermo. Que le puede entretener, mantener...” (Gascó García y Vitale, 2003, p.10).

(2006), la secuencia que nos muestra la representación funciona como “el último juego de espejos” de la película, ya que se une en montaje paralelo con otra secuencia en la que los internos visionan la filmación de dicha representación, haciendo que “pasado y presente se mezclen” (p.122). Es decir, nosotros, los espectadores, vemos a los enfermos interpretando y viéndose interpretar. Somos testigos de sus reacciones mientras se ven a sí mismos en la obra, pero también al final, cuando les oímos decir en voz alta lo que sienten, sus reflexiones tras su participación en el teatro y la película⁷⁹.

Ambas representaciones, la teatral y también la de la realidad –que al ser filmada, se convierte en representación–, se cierran con la intervención de Ramsés, que como nuevamente señala Manresa (2006), es quien logra expresar y resumir de manera muy certera la reflexión que plantea el film en su conjunto (p.122): “Yo tengo una esquizofrenia. Yo opino que soy como una planta. Me tienen que abonar, me tienen que dar diplomacia, me tienen que dar ética y tratarme bien, eso lo primero. Lo segundo es el tratamiento de pastillas, pero hablando también se puede curar [...]. Necesitamos alimento de palabras [...] por eso la película es una terapia [...] el teatro es terapia [...] Tiene que haber una ética psiquiátrica para comunicarse con el enfermo”.

J) Reflexión en torno al espejo

El espejo es una figura simbólica muy importante en la obra cinematográfica más tardía de Joaquim Jordà. Aunque la trataremos con más profundidad en el siguiente capítulo, vamos a dedicarle a continuación un pequeño comentario, ya que en *Monos como Becky* esta figura también adquiere un significado relevante.

El primer espejo que aparece es una pequeña pieza redonda en la que el actor portugués, mientras interpreta al investigador, se ve reflejado y, a continuación, se transforma en ese mismo reflejo y tras una serie de muecas, en él mismo caracterizado de Moniz (es decir, sin bigote). Mientras esto ocurre oímos los gritos de los chimpancés y, justo antes de esta metamorfosis, en *off* escuchábamos un discurso del neurólogo.

Los espejos abundan sobre todo en las secuencias en las que los enfermos se preparan para salir a escena. En el marco de dichos espejos hay colocadas algunas fotos del neurocirujano portugués, que sirven de modelo para que Pinto se caracterice

⁷⁹ Precisamente esta confrontación con el otro o, en palabras de Benavente y Salvadó (2009), “con el yo visto como otro” es uno de los dispositivos más utilizados en el cine de Jordà.

físicamente. Asimismo, observamos a través de los espejos el reflejo tanto de los que se maquillan como de los que pasan por detrás, incluidos los miembros del equipo y el propio Jordà. Este defiende la idea de que cuando alguien se mira en el espejo, la persona que ve reflejada no es ella misma. Y esto lo piensa el cineasta sobre todo tras su infarto cerebral, a partir del cual deja de verse en los espejos de una forma “normal”, deja de identificarse porque es capaz de distanciarse mucho de la imagen que refleja.

Y esta idea nos remite de nuevo a la reflexión de Ramsés tras el visionado de la obra teatral: “es muy reflectante, una foto y yo, dos yos y una foto, el espejo”. Así, aunque no se trate exactamente de un espejo, el hecho de enfrentar a los enfermos a una pantalla que les devuelve su imagen, tiene el mismo efecto y, además, según Ramsés, sirve también como terapia, o, en palabras de Jordà: “del mismo modo que a veces se utiliza el espejo, en este caso se utiliza la imagen ya filmada como un punto de choque respecto a la imagen que se va filmando [...] después de haber hecho todo un rodaje, [...] sitúo a los internos delante de las imágenes que había rodado antes con ellos para buscar sus reacciones ante ellos mismos. Es un recurso estilístico y a la vez un recurso dramático, es una provocación de situaciones” (Riambau, Salvadó y Torreiro, p.58).

Benavente y Salvadó (2009), por su parte, se refieren a la película como una “superposición de realidades” en la que “los espejos se multiplican [...] y cada relato genera otro más de manera que se pierde cuál era el relato primero [...] Toda la obra de Jordà transita en los límites entre realidad y ficción o, dicho de otra forma, entre realidad y reflejo, si tenemos en cuenta que Jordà tiene la capacidad de convertir el reflejo en la auténtica realidad, la suya” (p.5). Además, el espejo sirve de punto de transición para pasar de un lado al otro: Pinto se mira en el espejo antes de convertirse en Moniz, los internos se preparan ante el espejo para transformarse en otros, etc. Y no solo eso, sino que *Monos como Becky* es un film en el que unos personajes se proyectan continuamente en los otros: “los enfermos son incapaces de distinguir su biografía de la de los personajes que interpretan [...] Si Jordà es un loco ya que toma las mismas pastillas que los internos, los internos son actores y el actor profesional es un enfermo... es que el mundo que Jordà nos muestra es el que se encuentra al otro lado del espejo, en el cual todo puede funcionar al revés” (Benavente y Salvadó, 2009, p.6).

5.1.4. *De niños (De nens, 2003)*

5.1.4.1. Sinopsis

De niños es un documental que toma el juicio del famoso “Caso Raval” –una supuesta red de pederastia en el barrio barcelonés que saltó en el verano de 1997– para reflexionar sobre el funcionamiento del sistema judicial, la actuación de la policía, la especulación inmobiliaria que arrasa este y otros barrios, y el papel de los medios de comunicación, convertidos en voceros de los poderes oficiales.

5.1.4.2. Condiciones de producción

El origen de la película se remonta al verano del año 2000, cuando el periodista Arcadi Espada presentó su polémico libro *Raval. Del amor a los niños* (Anagrama, 2000), que pretendía mostrar la otra cara del “Caso Raval”. Este caso se desató en junio de 1997, cuando el periódico *La Vanguardia* publicó un artículo titulado: “Una pareja alquilaba a su hijo de 10 años a un pederasta por 30.000 pesetas el fin de semana”. A partir de aquí, la policía y los servicios sociales comenzaron a hablar de la existencia de una red internacional de pederastia y pornografía infantil, de la que los medios se hicieron eco sin contrastar fuentes ni respetar la presunción de inocencia de los acusados. El juicio se convirtió en un auténtico espectáculo mediático.

Jordà, que comenzó a vivir en el Raval (antiguo barrio Chino de la ciudad) unos meses más tarde de que empezara el escándalo, acudió a la presentación del libro de Espada y tanto la tesis defendida por el periodista como las intervenciones de algunos de los afectados, despertaron poderosamente su interés y pensó que podría hacer una película sobre aquella historia. A partir de ese momento, comenzó a investigar el caso. Desde que el escándalo se desató, el nombre de Xavier Tamarit Tamarit sonó como el principal sospechoso hasta convertirse en “el pederasta oficial de Cataluña” (Manresa, 2006, p.123). Conforme pasaba el tiempo, la supuesta red de pederastas crecía, siempre según las informaciones periodísticas; sin embargo, Arcadi Espada hablaba de negligencia de policías, médicos e instancias judiciales, pero sobre todo, de la falta de ética y de un trabajo nefasto por parte los medios que, según él, habían realizado un juicio paralelo y eran los responsables de la propagación del escándalo. A todo esto hay que sumar la especulación urbanística dirigida a “limpiar” el barrio del Raval de cara al Forum de las Culturas, celebrado en Barcelona en 2004.

Jordà comenzó a trabajar con su ayudante, la guionista Laia Manresa, en la etapa de investigación, preparándose para el juicio que comenzó en la Audiencia de Barcelona en enero de 2001⁸⁰. El cineasta consiguió un permiso para filmarlo íntegramente; así, mientras que la prensa solo podía situarse en la glorieta superior de la sala, el equipo de rodaje se movía libremente por donde quería. La vista duró once días en los que se registraron unas cincuenta horas. En un principio, éstas iban a servir como contenido documental a partir del cual construir la película, sin embargo, el juicio resultó un auténtico espectáculo y el equipo decidió que no podía desperdiciarlo (Manresa, 2006, p.124), así que este pasó a constituir el verdadero eje vertebrador en el montaje final.

Una de las cosas que más le interesaron a Jordà del caso fue la idea de que un rumor hubiera desencadenado todo. De hecho, este se convierte en el tema del propio film. Dicho rumor comienza con una denuncia por parte de una profesora del Raval que no se basa en prueba alguna sino en informaciones que le llegan por casualidad. Esta profesora, en lugar de contactar con los familiares de los niños que supuestamente eran víctimas de abusos, realiza una llamada anónima a la policía con la que “desencadena una cascada de delaciones. Esta calidad ambiental del rumor y de la delación tiene que ver con el contexto social de la regeneración urbanística” (Benavente y Salvadó, 2009, p.17). La policía, a partir de esta llamada, comienza a investigar por su cuenta y, al cabo de un mes, va a verla “con la historia ya construida, hecha a partir de manipulados y manipuladores interrogatorios a los niños” para que ella certifique los hechos (García Ferrer y Martí Rom, 2001, p.129). Una semana después, esta misma mujer llama a *El País* para contar lo que sabía, dando sus datos y haciendo patente su búsqueda de notoriedad. A partir de ese momento, Arcadi Espada comienza una investigación paralela que le llevará a publicar el libro del que parte *De niños*. Además, detrás de todo estaban también los intereses municipales aliados con intereses inmobiliarios que utilizaron la idea de la red de pederastia para probar que el Raval estaba podrido y que había que “oxigenarlo” (García Ferrer y Martí Rom, 2001, pp.126-129).

⁸⁰ Se trataba del segundo juicio por este caso. En el primero, la idea de una red internacional de pederastia se desestimó, y de los 11 detenidos inicialmente, solo quedaban en enero de 2001 cinco.

Una vez terminado el proceso judicial⁸¹, Jordà y Manresa iniciaron una larga y profunda investigación sobre el antiguo barrio Chino, un “barrio canalla [...] que, poco a poco, los poderes locales habían ido aireando y saneando hasta convertirlo en el flamante Raval” (Manresa, 2006, p.124). Tras esta, llegó la fase del rodaje (aparte del juicio, ya filmado) que duró unas cuatro semanas, de febrero a marzo de 2002, en las que se filmaron escenas en el barrio, entrevistas con miembros de las asociaciones implicadas, escenas teatrales, etc. E inmediatamente después se inició el montaje, para el que se contaba con 50 horas de material sobre el juicio y 10 horas producto de la segunda fase de rodaje. Dada la gran cantidad de horas filmadas y la complejidad del tema, además de ciertos problemas técnicos, la fase de montaje no terminó hasta el verano de 2003. La primera versión del film duraba cinco horas, que quedaron reducidas a 188 minutos.

La película consiguió llegar al festival de San Sebastián en 2003, donde fue exhibida en la sección no competitiva “Zabaltegui”. Aunque obtuvo el reconocimiento de la crítica y también cierto impacto mediático, la larga duración de la cinta y la polémica problemática que aborda (también el punto de vista de su autor, siempre a la contra) hicieron que *De niños* tuviera muchas dificultades para ser distribuida y solo se estrenó en los cines Verdi de Barcelona seis meses después de haber pasado por San Sebastián.

5.1.4.3. Ideas, Estrategias y Recursos destacables

Con *De niños* Jordà se plantea hablar de una ciudad “en la que, de vez en cuando, algunos acontecimientos extraordinarios provocan que algunos se aprovechen [...] para aumentar el poder capitalista sobre la ciudad, para hacerla más amable y rebajar la conflictividad” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.50). Así, partiendo del libro de Espada, el cineasta reflexiona en torno a la existencia o no de una red de pederastia, a la patética actuación de los *media* y a la actitud negligente de la policía y del sistema judicial, pero sobre todo, quiere “profundizar en las peculiaridades sociológicas [...] del barrio, en la especulación inmobiliaria como una de las grandes beneficiarias de la *limpieza* que siguió al descubrimiento de la trama” (Torreiro, 2004, p.16).

Y en la forma escogida para hacerlo, Jordà deja nuevamente constancia de su postura: en este caso, se pone del lado de los supuestos criminales (y lo hace de manera directa,

⁸¹ Los dos acusados por pederastia fueron condenados (Xavier Tamarit fue condenado a 66 años de prisión por la Audiencia Provincial de Barcelona y más tarde a 115 por el Supremo; Jaume Lli fue condenado a 17 años), mientras que los padres de los menores implicados quedaron todos absueltos.

sobre todo en las escenas teatrales y a través de las canciones de Albert Pla que puntúan todo el film). Esto es así porque piensa que se está haciendo un juicio trucado donde los medios condicionan todo el proceso. Para el director es fundamental distinguir la paidofilia de la pederastia⁸². En este sentido, los dos principales acusados (Xavier Tamarit y Jaume Lli) reconocen ante el Tribunal su condición de paidófilos, pero no admiten que hayan abusado de menores. Jordà está convencido de que uno de ellos, Xavier Tamarit, dice la verdad: “Yo creo en este platonismo –quizá me equivoque–, pero eso fue reconocido en el proceso, que fue en cierto modo criminal. El acusado ya estaba condenado antes de empezar el juicio” (Cabré y Udina, 2003, p.10).

A) Elementos de la estructura narrativa (I): el juicio

De nuevo Jordà mezcla elementos heterogéneos y construye el relato a partir de diferentes niveles narrativos para intentar abordar la complejidad del tema tratado. También pone de manifiesto que estamos ante un relato construido, pero sobre todo reflexiona y hace reflexionar sobre los diferentes asuntos que se esconden bajo la supuesta trama de pederastia y que conforman la enredada maraña que explica el sentido último del “Caso Raval”: la *limpieza* y completa transformación de un barrio.

Según Gascó García y Vitale (2003), Jordà armoniza dos representaciones (el juicio y una representación teatral) con dos plataformas mediáticas (la prensa que difunde ese juicio y las asociaciones de vecinos del Raval). La primera de esas representaciones, el juicio, es utilizada como esqueleto de la película, como columna vertebral a la que se van añadiendo las subtramas que explican el verdadero sentido del caso y del film. Estas subtramas son: la especulación urbanística que pretende higienizar el Raval, el papel de las distintas asociaciones de vecinos (tanto a través de entrevistas como de reconstrucciones ficcionales de determinadas situaciones), la actuación de la prensa (filmada mientras trabaja y también interrogada mediante entrevistas) y la vida del barrio (reflejada mediante escenas “documentales”, conversaciones con expertos, etc.).

Comencemos por el juicio. Según el propio Jordà, para la realización de *De niños* se basó en el cine negro de los años 50 y 60 y, como bien apunta Carlos Losilla, “en una película tan larga el suspense solo puede mantenerse a través de la ordenación de

⁸² Según el diccionario de la RAE, la primera es la “atracción erótica o sexual que una persona adulta siente hacia niños o adolescentes”, mientras que la segunda hace referencia al “abuso sexual cometido con niños”.

determinados ‘hechos reales’” (Losilla, 2004, p.13) y el juicio es uno de ellos. Este, en tanto que hilo conductor del documental, está narrado con gran minuciosidad y empeño, ya que es el que nos proporciona las claves para intuir el papel que cumple cada personaje en esta historia. Además, el juicio es nuestro único contacto con el protagonista y principal acusado, Xavier Tamarit. Así, una parte muy importante de los 188 minutos que dura la película la pasamos en el interior de la Sala 2 de la Audiencia de Barcelona, a veces situados al mismo nivel que los acusados, y en otras ocasiones ocupando el lugar de la prensa. En el interior de esta sala no solo observamos las preguntas y reflexiones de los abogados, las autoritarias intervenciones del juez, las a veces polémicas impresiones de los testigos o las calladas reacciones de los acusados, sino que también somos conscientes de la enorme expectación que causa el proceso, objeto de innumerables crónicas y conexiones en directo en decenas de medios.

Las sesiones del juicio se nos presentan con planos muy generales tomados desde la glorieta superior de la sala reservada a la prensa, en grandes picados que en ocasiones se acercan mucho al plano cenital. Sin embargo, la mayor parte del tiempo asistimos a los rifirrafes entre magistrados y testigos o acusados mediante planos cortos, a menudo primeros planos que reflejan el estado de ánimo de los protagonistas. Hay que destacar en este sentido que la cámara toma en numerosas ocasiones al tribunal con marcados contrapicados que resaltan su poder frente a los que se sientan en el banquillo de los acusados, que permanecen cabizbajos y en silencio y que, cuando intentan explicarse, son frecuentemente cortados despectivamente por quienes les juzgan.

Además, la cámara toma claramente partido al mostrarnos en una larga panorámica al juez y a los fiscales durmiéndose a mitad del juicio, cuchicheando y riéndose mientras los acusados o los abogados defensores exponen sus argumentos; o al captar en rotundos primeros planos los gestos chulescos y autoritarios del juez. Jordà nos muestra una y otra vez la absoluta parcialidad de este, que amenaza en varias ocasiones con retirar la palabra a los abogados defensores, mientras que se muestra totalmente complaciente, por ejemplo, con el más que dudoso trabajo de investigación policial.

Hay quienes hablan de este juicio como “el gran teatro de la representación del poder”, donde el espacio central está ocupado por jueces y acusadores, que dirigen “una especie de farsa que muestra la gran cantidad de prejuicios en circulación, la falta de interés por aclarar las circunstancias reales del caso, y sobretudo, la ausencia de diálogo posible” en

un contexto en el que el juez “monopoliza la palabra” (Benavente y Salvadó, 2009, p.12). En el montaje de Jordà, este juicio sirve para estudiar esas relaciones de poder, así como para hacer visible la conexión entre ese poder (judicial) y otro personalizado en los medios de comunicación, voceros del discurso oficial. Si a esto sumamos los intereses económicos y especulativos de políticos, inversores, diseñadores urbanos y grandes constructoras, el resultado es lo que Foucault llamó “biopolítica” o “biopoder”, concepto que se refiere a la constitución y el funcionamiento de ese poder “enigmático, a la vez visible e invisible, presente y oculto, ocupado en todas partes” (Foucault, 2011, p.31) que es propio de nuestras sociedades de capitalismo avanzado.

En definitiva, a través de la puesta en escena del juicio, Jordà nos muestra de manera implacable su rechazo al “sadismo de los jueces para querer sacar de forma imperativa las verdades del acusado” (Bou y Pérez, 2009, p.8). Así, si en *El encargo del cazador* hablábamos de la búsqueda de una confesión “definitiva” por medio de la creación de una oportunidad para la revelación, en *De niños* tenemos un ejemplo de todo lo contrario: la imposición violenta de la pregunta desde la autoridad, que Jordà ataca severa e inflexiblemente a través no solo de esta película, sino de todo su cine.

B) Elementos de la estructura narrativa (II): teatro y música de Albert Pla

Jordà tuvo claro desde el principio que no quería manipular ni alterar de ninguna manera el registro documental del juicio, pero como le ocurre siempre, sentía la necesidad de posicionarse y se percató de que “podía hacerlo a través de personas impuestas” (Seifert y Castillo, 2004), y es aquí donde entran en juego las representaciones teatrales y la música de Albert Pla. Jordà vuelve a recurrir a la ficción para expresar aquello que no cabe en las entrevistas o en el simple registro documental. En *De niños*, tanto las canciones de Albert Pla como las escenas de teatro protagonizadas por la compañía La Vuelta podrían considerarse “luchas” en el sentido foucaultiano del término, es decir, si entendemos que los discursos que sostienen tanto Pla como el grupo teatral son enormemente significativos en tanto que, al menos por un instante, confiscan el poder de hablar a las instancias oficiales y autorizadas.

En primer lugar, en cuanto a la inclusión de escenas dramatizadas interpretadas por actores, estas pueden dividirse en tres bloques (Manresa, 2006, p.124-125):

- 1) El primero está compuesto por varias escenas sobre dos historias reales que ocurrieron en el pasado y que tienen que ver con las asociaciones del Raval y con el

rumor que desató el caso. La primera de ellas es la historia de Conchi, una niña del barrio que formaba parte de una banda de jóvenes delincuentes a finales de los setenta. Acabó haciéndose yonqui y mató accidentalmente a un taxista. Esta historia está contada por medio de una puesta en escena tradicional, aunque con colores muy saturados y, en lugar de sonido sincrónico, son imágenes mudas que ilustran lo que la voz *off* de una de las educadoras del barrio nos va contando. Se trata de mostrar el trabajo que estos profesionales realizaron para intentar darles a los niños del antiguo barrio Chino de Barcelona unas condiciones de vida más dignas.

Por su parte, la segunda de estas historias es la de la maestra que desencadenó todo al llamar a la policía en el verano de 1997. Lo que nos muestra Jordà es la escena de esta llamada, con una estética muy marcada de cine negro norteamericano.

- 2) El segundo bloque consta de una única secuencia protagonizada por muñecos manipulados por manos, que sirve como metáfora de la manipulación que los menores sufrieron por parte de los paidófilos, pero también de los psicólogos, policías y jueces que supuestamente pretendían defenderles y protegerles.
- 3) Por último, están las escenas de la compañía La Vuelta que trabajan el contenido del juicio mediante la improvisación. En una de ellas, por ejemplo, una actriz lee fragmentos de cartas de Lewis Carroll, cuya relación con Alicia, la protagonista de sus dos obras de referencia, también levantó sospechas de pederastia.

Además, como hemos adelantado, *De niños* contiene canciones de Albert Pla que hablan del “Caso Raval”. El cantante siguió desde el comienzo la investigación y, como compartía la visión de Jordà, ambos acordaron juntos cómo sería la banda sonora y Pla empezó a grabar cuando el montaje estaba prácticamente acabado. “La aportación de Pla añade un nivel de lectura a la película, ofrece un punto de vista diferente [...] y representa a su vez una especie de *alter ego* de Jordà” (Manresa, 2006, p.125).

C) Elementos de la estructura narrativa (III): entrevistas y coloquios⁸³

Además de las escenas de ficción y de las secuencias sobre el juicio, *De niños* también incluye entrevistas a expertos y personas relacionadas con el “Caso Raval”, así como

⁸³ En este apartado se hace una selección de las entrevistas más significativas para dar una visión global de las múltiples piezas que maneja Jordà. Cabe decir que, aunque no se nombran aquí, también se dan en el film entrevistas a personas que estuvieron imputadas en el caso y, además, se señalan mediante insertos de textos explicativos los huecos de ciertas entrevistas cuyos protagonistas se negaron a aparecer.

una especie de “conversaciones filmadas” entre los educadores que durante décadas han trabajado con los niños del barrio.

En primer lugar, hay entrevistas a “expertos”, como Pere Serra (del Área de Rehabilitación Integrada, ARI) u Octavi Aleixandre (Asesor Urbanístico de los vecinos de Ciutat Vella), que dan su punto de vista respecto a las transformaciones del barrio. En este caso, los entrevistados aparecen contextualizados en su ámbito de trabajo, cosa que imprime un tono formal y habitual a las entrevistas. Otros personajes, como el presidente de la *Asociación de Vecinos del Raval* o el de la asociación *Taula del Raval* (enfrentadas entre sí) también son entrevistados, pero con una puesta en escena más informal. En el primer caso, al tratarse de la asociación pro-Ayuntamiento y pro-remodelación urbanística, su presidente, Pep García, es entrevistado también en su despacho, aunque en esta ocasión podemos oír la voz de Jordà cortando su discurso para inquirirle algo, con lo cual, la formalidad de los casos anteriores se rompe. Por lo que respecta a los encuentros con Manuel Valverde, presidente de la asociación *Taula del Raval* (fundada por Tamarit y emblema de la lucha vecinal contra la especulación urbanística), podemos decir que son plenamente informales puesto que no respetan la puesta en escena tradicional de la entrevista. En este sentido, sobre todo en la parte final de la película, el equipo de rodaje acompaña a Valverde y a una reportera por el Raval mientras este explica los futuros planes urbanísticos e interactúa con algunos vecinos.

Asimismo, también se realizan entrevistas a los periodistas presentes en la Audiencia de Barcelona. Estos, a los que Jordà filma continuamente mientras trabajan, son interrogados frente a la cámara sobre el papel que creen que están jugando. Los más jóvenes reconocen que los medios se equivocan a veces en el tratamiento que hacen de los acontecimientos y que, a pesar de ello, casi nunca rectifican. Sin embargo, hay otros que están plenamente convencidos de que su manera de informar es la correcta e incluso hay quien se permite expresar su propio juicio y pedir una condena para los acusados superior a la que finalmente fallará el Tribunal. Se trata de entrevistas informales, realizadas de pie y con una mano sujetando un micrófono de pinza.

Por último, cabe señalar que también se entrevista al antropólogo Manuel Delgado (el mismo que abría *El encargo del cazador*). En esta ocasión, más que de una entrevista podríamos hablar de un diálogo entre este y un miembro del equipo (una mujer que probablemente es Laia Manresa, guionista y asistente de dirección de la película) en el

que a medida que el primero va dando sus explicaciones e impresiones sobre la ciudad, vamos viendo planos de la misma que se insertan para ilustrar sus palabras.

Por lo que respecta a lo que en el título del presente epígrafe hemos denominado “coloquios”, podemos decir que el encuentro con algunos educadores del barrio se hace en forma de tertulia o conversación entre ellos mismos. Es decir, el cineasta los pone alrededor de una mesa a conversar, recordar y reflexionar sobre su trabajo en el Raval mientras la cámara es testigo de esos intercambios de impresiones. Asistimos, pues, a una situación diametralmente opuesta al funcionamiento del juicio por lo que respecta a la circulación de la palabra entre los presentes y a la “dramaturgia” que se pone en práctica (en el caso del juicio está perfectamente planificado y normativizado el turno de palabra, las formas de intervención, los tiempos, etc.; mientras que en las tertulias entre los educadores, la comunicación es multidireccional y no atiende a ninguna norma escrita⁸⁴). En definitiva, la idea de que “la formalización del sentido constituye un momento clave en el trabajo de Jordà” (Zunzunegui, 2007b, p.182) se reafirma.

D) Otras piezas que completan el relato

Para acabar de construir su narración, Jordà incluye una serie de secuencias que tienen al barrio del Raval como protagonista, que muestran la vida de sus calles, la cotidianidad de sus vecinos, el desacuerdo de parte de ellos con las reformas urbanísticas, el malestar general, etc. Este tipo de imágenes más “documentales” en el sentido clásico, riman con insertos de fotografías de niños (a modo de “pruebas” y siempre pixeladas) y con la transcripción de alguna declaración que, también en forma de inserto, sirve para aclarar cosas y situar a los personajes en el lugar correspondiente.

Sin embargo, se incluyen otras secuencias que, aunque también pretenden arrojar luz sobre determinadas cuestiones, sirven antes que nada para introducir un punto de vista: aquí podemos incluir una escena en la que varias prostitutas reflexionan sobre su condición y su falta de derechos. Esta escena se introduce justo después de que en el juicio una de las acusadas reconozca que ocasionalmente ha ejercido la prostitución para poder alimentar a sus hijos, explicación que el fiscal corta rápidamente haciendo ver que las razones no le importan, sino que lo verdaderamente relevante es que la acusada es “un tipo de persona” capaz de prostituirse. De la conversación a la que

⁸⁴ Aunque es cierto que la cámara de Jordà (y su influencia) está presente y que los protagonistas han recibido muy probablemente una serie de instrucciones por parte del cineasta.

hacemos referencia nos quedamos con una afirmación que sirve, a nivel general, para plantear uno de los problemas que más han interesado a Jordà en su última etapa como director: la cuestión de la “normalidad”: “La gente siempre tiende a juzgar lo que no entiende, porque lo que entiende ya no lo juzga”. Se trata de una frase que resume y define la problemática planteada en *De niños*: la persecución y erradicación de todo lo que se sale de los límites de la normalidad establecida. En su crítica sobre la película, Carlos Losilla (2004) va un poco más lejos: “la moral judeocristiana y el capitalismo puritano [...] han condenado ese tipo de relaciones sentimentales [entre un adulto y un niño] al rincón de las perversiones, por otra parte tan útiles para justificar la discriminación económica y social”.

E) La presencia de Joaquim Jordà y del equipo de rodaje en “De niños”

Además de escuchar la voz del cineasta en algunas entrevistas, como ya se ha dicho, le vemos frente al objetivo en ciertas ocasiones: por ejemplo, casi al final del juicio, hay un momento en el que Jordà aparece de pie en la sala mientras Tamarit sale esposado. Ambos se saludan con un gesto y una media sonrisa, a continuación, el acusado mira a un lado de la cámara y resopla. Una voz de mujer dice en *off*: “No todos lo vemos igual, hay opiniones diferentes”, a lo que Tamarit responde con un gesto de agradecimiento. Esta voz femenina es la misma que oíamos también en *off* en algunas entrevistas, y que por intuición podríamos atribuir de nuevo a Laia Manresa.

La presencia de Jordà y el gesto hacia Tamarit revelan la postura del cineasta respecto al “Caso Raval” y, aunque las palabras que oímos no las pronuncia él, al introducirlas justo después de su imagen podríamos decir que las asume como propias. A esta idea se añade otra secuencia que protagoniza Jordà junto a los actores de la compañía La Vuelta. En ella, sentado detrás de una mesa y mirando a cámara, explica una situación de abuso por parte de un profesor en un colegio en el que estuvo interno. Sin embargo, el realizador asegura que no recuerda muy bien lo ocurrido pero que, en todo caso, no vivió dicha experiencia como un trauma porque a él, a diferencia de los niños del Raval, no le interrogó ningún policía ni ningún psiquiatra, y no le encerraron en ningún sitio.

Respecto al resto del equipo, además de la voz femenina que atribuimos a Laia Manresa, esta aparece en algunas de las entrevistas que realiza a periodistas durante el juicio, al entrar su rostro en el plano en ciertas ocasiones. Por otro lado, una de las veces en las que la cámara capta a Xavier Tamarit desplazándose esposado por las

dependencias de la Audiencia de Barcelona, detrás vemos a un hombre que camina grabándole con una cámara de minidvd, e intuimos que también forma parte del equipo de Jordà, puesto que el resto de cámaras que aparecen son de profesionales de los medios. Asimismo, hay una secuencia en la que el abogado defensor de uno de los matrimonios exculpados visiona escenas del juicio en la sala de montaje. De igual forma, asistimos a un concierto de Albert Pla en el que la cámara se mezcla con los asistentes y en un momento dado nos muestra la presencia de otra cámara. Es decir, en esta película encontramos nuevamente numerosos elementos de autorreflexividad.

F) Breve comentario sobre cuestiones formales

Aunque ya hemos adelantado algunas cuestiones formales, realizaremos ahora unos breves comentarios al respecto sin pretender profundizar en ningún momento en elecciones estéticas irrelevantes: predomina el corte directo para cambiar de plano, aunque encontramos más fundidos encadenados (también algún fundido a negro) que en ocasiones anteriores. Este tipo de transiciones se utiliza sobre todo para indicar elipsis temporales en el juicio, aunque también se da en otros momentos, como en el caso de un pequeño montaje de fotografías pixeladas de niños sobre el que se imprime la música de Albert Pla, dando a la escena un tono poético y alejado del cine factual al uso.

Asimismo, llama la atención que, en ocasiones, la cámara parece meterse en la piel de un antropólogo, que se mezcla con los periodistas para intentar mostrar desde dentro cómo viven estos el juicio. Como consecuencia, tenemos planos agitados por bruscos movimientos que, en lugar de buscar la imagen de la noticia, enfocan los aperos de trabajo de los “profesionales de la información”. También hay repartidos por toda la película planos fijos y pequeñas panorámicas que describen este trabajo periodístico minuciosamente, desvelando en ocasiones una manipulación que se ejerce sin reparos.

Al tratarse de un film de más de tres horas, hay planos de todo tipo, aunque predominan los generales, las panorámicas para contextualizar los espacios y los primeros planos para acercarnos al estado de ánimo de los personajes. A este respecto, *De niños* ilustra a la perfección la siguiente afirmación de Català (2010): “El nuevo documental no habría dado el salto definitivo hacia el cine de lo real [...] a menos que hubiera incorporado en su estructura un elemento que el viejo documental, [...] heredero del espíritu científico, había olvidado: [...] la plasmación de las emociones” (p.54). Así, aunque es cierto que apelar a las emociones es “apelar a la subjetividad pura y dura”, es decir, “apelar a la

ficción” y, por ende, alejarnos del documental; no es menos cierto que la realidad provoca emociones. En consecuencia (y nos sumamos al planteamiento de Català), “¿cómo podemos hablar de una realidad completa sin las emociones que suscita?”.

G) Reflexiones finales

De niños no es una película sobre el juicio contra una supuesta red de pederastia, sino una reflexión sobre “la utilización social de una historia”, según el propio Jordà (Seifert y Castillo, 2004). Como decía Santos Zunzunegui (2007b), en este film encontramos de nuevo un ejemplo de cómo el cineasta nos conduce de la política a lo político: a través de este documento estremecedor, Jordà nos hace partícipes de cómo el poder “se ejerce”, de cómo el poder “produce lo Real” en términos foucaultianos. En este sentido, “el mayor triunfo del tribunal no consiste en declarar la culpabilidad de un acusado, sino en convencer a este de la misma” (Angulo, 2006, p.28). Conforme avanza el film, somos testigos de que “el poder se produce a través de una transformación técnica de los individuos [...] En nuestras sociedades, esta transformación [...] esta producción de lo real, va a recibir un nombre: normalización, la forma moderna de la servidumbre. Normalización es, por supuesto, imperio de lo normal” (Foucault, 2001, p.11).

En definitiva, esta película nos muestra cómo “la normalidad” impone sus reglas y juzga y condena a quienes no las cumplen. Pero además, esos que se salen de la norma no son individuos independientes que, por razones personales, no quieren someterse a las reglas establecidas, sino que esos “anormales” pertenecen a un mundo común y concreto: el del paro, la marginación y la miseria (en este caso materializado en el barrio del Raval). Y es este mismo sentido el que el periodista Arcadi Espada imprime a sus palabras en el juicio, donde comparece como testigo: “estamos juzgando a pobres”.

Tras ver *De niños*, no nos queda ninguna duda de que todo el proceso que testimonia el film “estuvo destinado a aniquilar a la totalidad de una clase social cuya sola existencia ponía en peligro la construcción de la nueva Barcelona” (Losilla, 2001, p.13), y todo ello a través de la condena de ese “chivo emisario” (Tamarit) que “carga con todas las culpas y limpia un poco la mierda de toda la sociedad”, según el propio Jordà (Gascó García y Vitale, 2003, p.5). A este respecto, como señalan Benavente y Salvadó, “el plan de transformación urbanística como instrumento de intervención quirúrgica sobre los elementos indeseables del cuerpo social” no se diferencia mucho de las lobotomías de Egas Moniz (2009, pp.12 y 13), que ya abordamos unas páginas más atrás.

5.1.5. *Veinte años no es nada (Vint anys no són res, 2004)*

5.1.5.1. Sinopsis

Veinte años no es nada reúne a algunos de los protagonistas de *Numax presenta...* veinticinco años después del fin de su experiencia autogestionaria. El objetivo del film es doble: por un lado, comprobar en qué han quedado los deseos que expresaron los trabajadores de Numax en la fiesta que celebraba el cierre de la fábrica (y de la película). Por el otro, a través de las experiencias vitales de cada uno –protagonistas todos de la Transición a la democracia–, revisar la historia reciente de nuestro país.

5.1.5.2. Condiciones de producción

La idea de realizar una segunda parte de *Numax presenta...* ya rondaba la cabeza de Jordà cuando todavía no había terminado la primera. De hecho, en la escena final de esta, cuando Jordà recorre la fiesta preguntando a ocho de los obreros sobre sus planes tras el cierre, el cineasta ya tenía en mente el rodaje de una segunda película. Lo que desconocía era el tiempo que debía transcurrir para que el resultado fuese significativo.

Se lo planteó seriamente por primera vez en los años ochenta, tras conocer la noticia de un intento de atraco a una sucursal bancaria de Valls (Tarragona) por parte de Josefa Sánchez (“Pepi”) y Juan Manzanares, ambos ex obreros de Numax. Esto convenció al cineasta de que ya había llegado el momento, pero a pesar de que cuando propuso la idea al TVE pareció funcionar, finalmente no se llegó a ningún acuerdo. Cosa de la que el director catalán se alegró luego porque, según él, en aquel momento “el arco de tiempo que había que ilustrar era todavía demasiado exiguo” (Manresa, 2006, p.126).

Como *Veinte años no es nada* está inextricablemente unida a *Numax presenta...*, hemos de echar la vista atrás para explicar el paso de una a otra. El negativo de la primera estuvo en los almacenes de los laboratorios Fotofilm hasta que la empresa quebró. La única copia que quedaba era de muy mala calidad y no tenía las secuencias en color ni la media hora que Jordà había cortado a petición de Antoni Ribas⁸⁵. Pero en 2002, la Filmoteca de Catalunya localizó el negativo y devolvió a Jordà la propiedad del mismo.

⁸⁵ Según algunos estudiosos, “la propia trayectoria de la película, tanto su estreno como su posterior desaparición física, parece obedecer a la historia del país que prefiere recordar su pasado más reciente en versiones de ficción edulcoradas en formato televisivo” (Gagica y Rodrigo, 2007, pp. 40 y 41).

A la hora de abordar la segunda parte de *Numax presenta...*, el realizador optó por partir de los ocho deseos expresados en la última secuencia de la película de 1979, con el propósito de comprobar en qué medida estos se habían cumplido, y así, adentrarse en el periplo vital de esos ocho personajes que se convertirían en los protagonistas de *Veinte años no es nada*. Para comenzar, Jordà y su equipo iniciaron el trabajo de localización de trabajadores y de todos aquellos que habían participado de forma indirecta en la autogestión. En un principio, el cineasta se planteó incluir también una serie de entrevistas a los políticos protagonistas de la Transición, pero finalmente se descartó la idea porque muy pocos accedieron a participar. Lejos de lo que pueda parecer, Jordà acabó alegrándose de este supuesto “fracaso”, ya que, según pensó después, las entrevistas oficiales habrían roto la coherencia narrativa del documental.

Al final, *Veinte años no es nada* cumplió las expectativas de su director, al retratar a un tiempo la historia particular de los trabajadores y trabajadoras de Numax y la Historia colectiva y reciente de un país desde sus primeros pasos hacia la democracia hasta la consolidación de esta. Jordà ha asegurado en entrevistas posteriores que nunca habría realizado esta segunda parte si hubiese comprobado que la mayoría de sus protagonistas habían fracasado. Sin embargo, se llevó una grata sorpresa tras descubrir que algunos de ellos habían conseguido sus propósitos “de una manera u otra”, pero que “todos mantenían altas dosis de dignidad” y que a ninguno la experiencia de Numax “había dejado de enriquecerle” (Angulo, 2006, p.29). Aunque es igualmente cierto que casi todos coinciden en el sentimiento de frustración y en la sensación de haber sido traicionados tras luchar por un mundo distinto que finalmente no se parece en nada al cambio profundo que anhelaban y que la Transición les impidió construir.

5.1.5.3. Ideas, Estrategias y Recursos destacables

Lo que nos ofrece Jordà en *Veinte años no es nada* son las historias de vida de los trabajadores de Numax contadas por ellos mismos veinticinco años después. El papel de Jordà en medio de este juego es preparar el reencuentro y organizar cada uno de esos relatos en un relato superior que los engloba y que nos proporciona una visión (en el sentido de *punto de vista*) de nuestra Historia colectiva reciente. Su objetivo es, en palabras de Isadora Guardia, “reconstruir la memoria” (Isadora, 2010, p.14).

Con su film, el cineasta reivindica la experiencia de los trabajadores de Numax mirando al pasado “como punto de partida del lugar en el que estamos hoy” (Garcés, 2006, p.4), esto es, sin nostalgia alguna. Así, aunque en un principio Jordà temía que la segunda parte de *Numax presenta...* fuera una “película tristísima” (Guerra, 2005), conforme fue investigando a aquellos con los que él también había compartido experiencias y utopías, se dio cuenta de que ocurría todo lo contrario, y decidió hablar de ello en un documental “con un tono más propio de Eric Rohmer que de un cine militante” (MACBA, 2006).

A) Los protagonistas de ‘Veinte años no es nada’

La película comienza con un plano de conjunto de una calle por la que llega un coche. El título se imprime sobre este plano con sonido sincrónico y, tras un corte, vemos el mismo espacio mientras llegan varios coches más sobre los cuales leemos: “una película de Joaquim Jordà”⁸⁶. Inmediatamente después y también por corte, pasamos a una pequeña secuencia de la fiesta de Numax, justo antes de volver al lugar al que estaban llegando los vehículos. En este momento asistimos al primer reencuentro: como sabremos más tarde, se trata de Eulogio (“el Roca”) y Pepi. Es un plano-secuencia con cámara al hombro, al que siguen de nuevo imágenes de la fiesta final de *Numax presenta...* Cuando volvemos al *presente*, la cámara sigue a los personajes hasta que entran en un recinto repleto de gente en el que todos ríen, se abrazan, gritan...

En resumen, presenciamos el reencuentro de los trabajadores de Numax después de tantos años. Este está preparado por Jordà, que planifica las escenas y dirige a los “actores”, consiguiendo, sin embargo, construir unas secuencias bastante naturales que no nos dan sensación de falsedad ni sobreactuación. En este sentido, Manresa habla de un reencuentro “cuidado al extremo por parte del equipo de rodaje para que sea un reencuentro real”. Es muy intenso, lleno de emociones, pero “también es un homenaje al paso del tiempo, a lo que fue la lucha de Numax, que marcó la vida de todos, y, sobre todo, a la dignidad de los trabajadores” (Manresa, 2006, p.127).

En la película, aunque aparecen otros obreros de Numax, los protagonistas son los ocho entrevistados en la fiesta final de la primera parte: Pepi, Eulogio, Blanca, Emilia, Pedro, Fernanda, Josefina y Carlos. Todos son mostrados en sus vidas cotidianas mientras nos cuentan en *off* sus periplos vitales tras el cierre de Numax hasta la actualidad. La

⁸⁶ En castellano: “una película de Joaquim Jordà”.

experiencia autogestionaria es el vínculo de unión entre un amplio grupo de personas que siguen sus caminos por separado y que, en la mayoría de los casos, no han tenido relación durante veinticinco años. En este sentido, Garcés habla de “la dispersión biográfica de los ex trabajadores de Numax” como “una metáfora del aislamiento en el que se juega cada uno la vida en la sociedad-red” (Garcés, 2006, p.3).

Blanca era en *Numax presenta...* la joven andaluza que quería estudiar magisterio y volver a Córdoba tras el cierre de la fábrica. En *Veinte años no es nada* comprobamos que ha cumplido su deseo. Eulogio era el protagonista de una escena en la que, sentado en un retrete, hablaba del proceso judicial abierto a Numax. Ahora es comercial en una empresa y viaja por toda España como representante. Pedro, tras ocho años de concejal por Izquierda Unida, trabaja en la Escuela-Taller de Lucena (Córdoba). Emilia, que se fue de su pueblo de León para ser obrera en Barcelona, ha montado su propio bar. Fernanda, que en la entrevista final expresaba su deseo de irse a vivir a la montaña con su familia, veinticinco años después aparece en su casa en medio de un paisaje nevado. Josefina, una de las trabajadoras más mayores de Numax, sorprendentemente se ha hecho monja. Carlos es propietario de un taxi y está completamente integrado en la nueva y turística Barcelona. Por fin, descubrimos que Pepi, una de las obreras más combativas de Numax, es la protagonista de una historia increíble que da un giro muy importante a la tranquila narración desarrollada hasta ese momento.

En resumen, la película recupera a los protagonistas de *Numax* para demostrarnos que, aunque la Transición se deshizo de ellos cuando comenzaron a resultar molestos, todos han sabido enfrentar las circunstancias con una actitud personal que da cuenta de “la dignidad anónima de la clase obrera que fue derrotada” (Garcés, 2006, p.1). Como explica Jordà, a él no le interesaba “contar la historia de un fracaso”, sino certificar que “dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que no podían caer en determinadas bajezas [...] que eran responsables de mantener una historia que habían vivido”.

B) Veinte años no es nada: una reflexión sobre el paso del tiempo

El paso del tiempo es, como señala Laia Manresa (2006), uno de los temas principales del documental y también la base de su estructura narrativa. Todo lo que vemos ocurre en el transcurso de dos días, desde que Emilia se levanta de la cama para ir a trabajar al bar (primera secuencia tras la llegada de los coches al lugar del reencuentro y las

imágenes de la fiesta de despedida de Numax, que funcionarían como una especie de prólogo) hasta que todos los personajes se reúnen en otra fiesta final, que de nuevo sirve para cerrar el film. Entre una escena y otra asistimos al relato de las vidas de los protagonistas y su reencuentro. Cuando llegamos a la última secuencia, nos percatamos de que la estructura del film es cíclica: en el prólogo hemos visto algunos planos del inicio de la celebración y, tras el desarrollo de todas las historias particulares a modo de *flash-back*, asistimos a la fiesta final en una secuencia de ocho minutos de duración.

En palabras de Carlos Losilla: “*Veinte años no es nada* [...] da cuerpo a una de las aspiraciones mayores del cine: indagar en el tiempo, intentar filmar los agujeros negros que deja a su paso, escarbar en esa sustancia volátil para ver de qué está hecha” (Losilla, 2005, p.23). En este sentido, asistimos a la transformación de aquellos jóvenes revolucionarios en hombres y mujeres adultos que han logrado sobrevivir con dignidad a la derrota. Hay quien interpreta que la segunda parte de *Numax presenta...* mira al pasado con nostalgia al constatar el fracaso de la lucha obrera. Sin embargo, Jordà insiste en que los trabajadores de Numax perdieron pero no fracasaron. Precisamente *Veinte años no es nada* nos muestra que, a pesar de la rabia y el desencanto, la mayoría de ellos han salido adelante, han cumplido algunos proyectos y, lo más importante, no se han dejado engañar y han sabido transmitir su legado a los que vienen detrás. Numax marcó sus vidas y les dio un pasado que les ha permitido vivir con dignidad. Es cierto que la historia de España que retrata la película de Jordà es una historia triste, de traición y renuncia a la utopía. Sin embargo, queda “la coherencia y la ética del perdedor que ha mantenido sus principios” (Benavente y Salvadó, 2009, p.15). Es por ello que, aunque pueda parecernos lo contrario, los logros conseguidos por los trabajadores de Numax no son logros moderados o discretos –aunque lo sean desde un punto de vista económico–, sino “de una opulencia enorme” desde el punto de vista vital, según defiende el director en algunas entrevistas posteriores al estreno del film.

C) *La estructura del relato cinematográfico*

Como acabamos de señalar, el relato tiene una estructura cíclica: al comienzo, vemos cómo los coches de los trabajadores de Numax llegan al lugar en el que se va a producir el reencuentro, y al final del film, los protagonistas están en una gran sala sentados alrededor de amplias mesas redondas frente a una pantalla en la que se proyecta la película que ellos mismos produjeron a finales de los setenta (y algunas de cuyas

secuencias ya aparecían en los primeros minutos de *Veinte años no es nada*). Estamos, pues, en el momento de la celebración de otra fiesta (la del reencuentro) y asistimos a un enfrentamiento de cada uno consigo mismo pero con veinticinco años de diferencia.

Tras lo que hemos descrito como el “prólogo” del film, comienza la historia de Emilia, aquella joven de un pueblo de León cuya familia quería que fuese ama de casa pero que se convirtió muy pronto en una mujer trabajadora. Este primer relato se va mezclando con el siguiente, cuyo protagonista es Eulogio, un personaje muy presente en la película de 1979. Estas dos historias van contándose a medida que se introduce una tercera: la de Pedro, antiguo concejal de IU, que se confiesa un poco anarquista, y que ahora es profesor en la Escuela-Taller de Lucena. La historia de Eulogio se construye también en montaje paralelo con la de Blanca, la maestra cordobesa, hasta que asistimos al reencuentro de ambos antes de la fiesta final. Lo mismo ocurre con otros personajes, que se encuentran antes de la celebración conjunta de la última secuencia del film.

En resumen, cada personaje relata su vida desde que se cerró Numax, y cada una de estas historias se fragmenta en pequeñas secuencias que se mezclan entre sí. Jordà toma esos fragmentos y compone con ellos una especie de puzzle. En palabras de Isadora Guardia (2010), “la mirada poliédrica de Jordà ubica a cada uno de los protagonistas en su lugar actual y el choque con el otro produce el sentido del film” (p.14). Así, *Veinte años no es nada* muestra encuentros y diálogos que, aunque están dirigidos y planificados, son reales. Y lo son en el sentido de que los protagonistas no interpretan situaciones vividas anteriormente, sino que se trata de circunstancias que estos experimentan de verdad y por primera vez delante de una cámara. En realidad, el film está compuesto por escenas semipreparadas. Como afirma el propio director, “en cierto modo los personajes fueron tratados como actores y lo acogieron muy bien. Ellos eran conscientes de que había ese juego, que yo les invitaba a interpretar. [...] Cuando filmas documentales, el sistema siempre es muy parecido en el fondo, porque lo que les pides no va más allá de lo que te pueden dar” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.60).

En relación con la forma escogida para contar esta historia, podemos decir que, aunque a veces la intromisión de Jordà es evidente por cuanto tienen de dirigidas ciertas situaciones, nunca perdemos la perspectiva de que no estamos ante un producto de la imaginación del director, sino ante la puesta en escena de situaciones vividas realmente por sus protagonistas, que aparecen en el film como lo que son en el mundo real.

Como Jordà ha contado en alguna ocasión, en sus películas parte de un núcleo inicial que se va ramificando, y lo que a veces ocurre es que esas ramificaciones le resultan más interesantes que el punto de partida (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.50). En relación con esta idea, ocurre que en *Veinte años no es nada*, de pronto, hace su aparición un suceso inesperado que produce un giro en el desarrollo que había seguido la historia hasta ese momento. Hablamos de una serie de “aventuras” vividas por Pepi y su compañero Juan, ya fallecido, que son precisamente las que hicieron pensar al cineasta que había llegado el momento de filmar la segunda parte de *Numax* a mitad de los años ochenta. Frente al testimonio revelador y cautivador de Pepi, Jordà no tiene más remedio que tirar de ese hilo y conducirnos a una realidad que no puede controlar y a la que se ve obligado a adaptar su propio documental. En definitiva, aunque este film responde a una planificación mucho más rígida de la que se da en otras películas del cineasta, la situación concreta de cada momento es la que en última instancia manda.

D) Autorreflexividad y presencia de Jordà en la película

Jordà desecha la idea de introducir en el film el proceso de investigación de la fase previa al rodaje, que formaba parte del proyecto en un principio. Así, al contrario de lo que ocurre en el resto de las películas analizadas, excepto en ocasiones puntuales, el cineasta opta por no mostrar los emblemas de la enunciación. Es cierto que en determinadas escenas vemos micrófonos y alguna cámara, o intuimos la presencia de micrófonos de pinza escondidos entre las ropas de los trabajadores cuando se abrazan. Asimismo, algunas veces también se nos muestra a miembros del equipo, sin embargo, esta vez no se trata de una característica de especial relevancia para el film.

En cuanto a la presencia física de Jordà en el documental, cabe decir que únicamente le vemos en las escenas rescatadas de *Numax presenta...*, y en una conversación con el que fue abogado de Juan Manzanares (el compañero de Pepi), Mateu Seguí. Así, aunque en esta ocasión no le vemos participar tan directamente, para Manresa (2006), el director catalán estrena aquí una nueva forma de jugar con los límites entre la realidad y la ficción: hace que los ex trabajadores de Numax se representen a sí mismos en su cotidianidad, y luego suma en *off* las confesiones que ha obtenido en otro momento. De esta manera, consigue hacernos llegar mucha más información, ya que no tenemos acceso solamente al relato oral sino que, mientras que esta narración se desarrolla, las imágenes nos van mostrando al personaje productor del relato en su espacio de trabajo,

en determinados momentos de su vida privada, etc. En el caso de Pepi, además, lo extraordinario de su historia es aprovechado por el director para crear una serie de pequeñas secuencias más poéticas, más metafóricas, que sugieren reflexiones inducidas por la palabra e inspiradas por los planos generales de un inmenso paisaje nevado (por el que, de vez en cuando, vemos pasear a Pepi).

Para describir este nuevo método empleado por Jordà, Manresa propone la expresión “puesta en situación”, que, como ya hemos explicado en anteriores ocasiones, se adecua mejor a la naturaleza del documental que la “puesta en escena”. Estamos hablando de escenas semipreparadas, como ya hemos advertido, protagonizadas por personas reales que cuentan historias que ocurrieron de verdad en espacios que existen en el mundo natural, y todo ello es narrado por el cineasta como si se tratase de una ficción, “pero sin falsear ninguno de sus elementos” (Manresa, 2006, p.127). Al tratarse de escenas dirigidas en ciertos aspectos, existe una especie de escaleta con los temas a abordar. El director plantea indicaciones en este sentido a los protagonistas momentos antes del rodaje, y a partir de ahí filma el desarrollo de una situación que, aunque ha sido parcialmente planificada, también deja lugar al azar y a la improvisación.

E) La confesión de Pepi

Según explica Jordà, tras las luchas obreras de los setenta, hay quienes continuaron la batalla por medio de “expropiaciones” (atracos) a los bancos. Eran los conocidos como “atracadores sociales”, que llevaron hasta el extremo la crítica al trabajo que habían realizado durante las experiencias autogestionarias anteriores (Garcés, 2006, p.3). Es en este contexto en el que se sitúan Pepi y su compañero Juan, que estuvieron varios años viviendo de estas operaciones hasta ser detenidos. Tal y como explica Pepi en la película, era gente muy enfadada por cómo se había hecho la Transición, se sentían traicionados y solo tenían ganas de “darle palos al Capital”.

Pepi es presentada en el film paseando por un parque, dándole de comer a los gatos y haciendo objetos de decoración manuales que vende en una pequeña tienda que ella misma regenta. Poco a poco va tomando protagonismo: nos cuenta que ya tenía una conciencia política muy marcada cuando entró en Numax, cómo conoció a Juan, la difícil relación que tuvo con él, “la vida loca” que llevó durante algún tiempo tras el cierre de la fábrica... Además, también comprobamos que sigue manteniendo una fuerte amistad con Fernanda, la trabajadora que decidió irse a vivir a la montaña tras Numax.

Hay una secuencia en la que Pepi va a visitar a Fernanda y a través de algunas escenas se nos muestra la vida de esta en la montaña. A partir de aquí, una serie de planos nos trasladan fuera de la casa y se adentran en el paisaje nevado, es en este momento cuando Pepi nos narra en *off* cómo se inició en el atraco a sucursales bancarias y cómo se desarrolló junto a Juan su excitante y peligrosa aventura. Mientras los planos generales de montañas nevadas se van sucediendo, Pepi nos cuenta cómo tenía cada vez más miedo, hasta que comenzó para ella una etapa de decadencia personal, sobre todo cuando descubrió que Juan estaba enfermo (acabaría muriendo de insuficiencia renal).

Mientras el relato avanza, vemos a su protagonista caminando sola por carreteras nevadas, que se alternan con planos puramente paisajísticos. En una de las secuencias, las imágenes se concentran en un gran árbol con ramas cubiertas de nieve que es filmado en largos planos fijos, a veces generales y en otras ocasiones, conforme profundizamos en el relato de Pepi, más cortos. Aquí asistimos a la parte más dura de la historia: finalmente, la policía detiene a Juan, que pasa varios años en la cárcel estando ya muy enfermo. Pepi también acabará siendo encerrada porque, según sus propias palabras, “se deja coger” para poder estar con su compañero. Esta historia acaba cuando Juan “se deja morir” en brazos de Pepi después de que los dos hayan salido de la cárcel.

Esta larga y emocionante confesión no está vehiculada por medio de imágenes del rostro emocionado de quien la relata, evitándonos así la fácil caída en la sensiblería. Los pausados planos que nos guían por la narración de Pepi nos permiten que dejemos volar la imaginación a través del paisaje silencioso del Pirineo catalán. Así, “con esta renuncia a la visión del rostro conmovido de la mujer entrevistada, Jordà se muestra, una vez más, enemigo de toda asunción sádica del interrogatorio, y perfectamente cómplice con su protagonista, a la que otorga la libertad de confesarse, pero no la imposición de hacerlo desde ninguna regla coactiva” (Bou y Pérez, 2009, p.8).

F) Estrategias formales que imprimen significado

La palabra se erige en el elemento principal y organizador de todo el film, de tal manera que los protagonistas se comportan como actores que relatan sus “historias de vida” y que están “produciendo una subjetividad que adopta la figura de un papel en el sentido en que hablamos de papeles teatrales o cinematográficos” (Zunzunegui, 2007b, p.180). Es por esto que podemos asegurar sin ninguna duda que el cine de Jordà no intenta ocultar las dificultades del medio cinematográfico para acercarse a lo real y dar cuenta

de ello. Así, no tiene reparos en planificar determinadas escenas para mostrar lo que sus personajes piensan acerca de ciertos temas, hacer que estos se interpreten a sí mismos en sus quehaceres cotidianos, o construir el relato de modo similar a como se hace en una película de ficción: creando suspense en la organización de las distintas subtramas o presentando una conversación telefónica por medio de un montaje alterno.

En *Veinte años no es nada* vuelven a predominar los planos medios y cortos, la mayor parte del tiempo se rueda con la cámara al hombro y las panorámicas son habituales. Los cambios de plano se realizan por corte, y aunque no hay insertos ilustrativos de documentos o fotografías, se incluye una grabación de una televisión local catalana sobre el último atraco de Juan Manzanares, que sirve para dar un *plus* de realidad a las narraciones de Pepi, Mateu Seguí y Vicente Valero (ex gobernador de Tarragona, que resultó herido por Juan). En relación con las entrevistas a Seguí y Valero, cabe decir que están rodadas con una puesta en escena muy distinta. En la de Mateu Seguí nos situamos en un bar en el que encontramos a este sentado junto a Jordà. Aunque la voz del director no la oímos, su mera presencia da legitimidad al relato de Seguí, que reflexiona sobre lo que hizo Juan Manzanares y teoriza acerca de la diferencia entre la gente que se dedica a la palabra (como él mismo) y la gente que tiene una conciencia política activa, a quienes califica de “transgresores radicales”. Si comparamos esta entrevista y la de Vicente Valero (de pie y en un plano picado sobre un balcón desde el que tenemos una gran panorámica de Tarragona), nos percatamos de que, mientras que en la primera hay una relación entre entrevistador y entrevistado “de igual a igual”, en esta última se establece una gran distancia entre ambos, que contrasta no solo con la entrevista-conversación de Seguí, sino con la puesta en escena del resto del film.

La relación de Jordà con los protagonistas de *Veinte años no es nada* está llena de complicidad, comprensión y cariño, por eso existe una mirada a favor de lo que hacen sus personajes (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006, p.53). No debemos olvidar, en este sentido, que Jordà fue durante el tiempo que duró el rodaje de *Numax*, un obrero más. Y esto, evidentemente, también influye en el excelente funcionamiento del pacto que se establece entre la realidad y la ficción en esta segunda parte, y que Bonet Mojica (2005) define como sigue: “la ficción se alimenta de la realidad [...] hay una especie de punto intermedio entre esa realidad que podría abrirse paso hacia la ficción y que, en cambio, se entrelaza con otras realidades, para llegar a crear una realidad de ficción”. En este sentido y como ya hemos advertido, hay momentos en los que la ficcionalización de

determinadas realidades se hace más patente, pero Jordà no pretende que estas escenas sean verosímiles, sino que nosotros, los espectadores, las recibamos como lo que son: situaciones dirigidas por el realizador con el objetivo de mostrarnos una *verdad* a la que no podríamos acceder de otra manera.

En cuanto a la cámara de Jordà, esta no actúa siempre de la misma forma. En ocasiones se acerca el máximo posible para captar, por ejemplo, una emoción, pero otras veces sabe mantenerse a distancia y respetar la intimidad de los protagonistas, mostrándonos una situación que no hubiera existido así de no ser por su presencia, pero haciéndolo de manera discreta. En este sentido, “Jordà está y no está. Y así permanentemente, compartiendo una historia que también considera suya” (Guardia, 2010, p.15).

Asimismo, llama nuestra atención una estrategia que se repite en varias ocasiones: la presentación de diversas escenas en las que la cámara acompaña a los protagonistas en una conversación u otra situación hasta que cree que aquello ya puede funcionar sin su ayuda. Entonces, se retira lentamente hacia atrás, hasta que sale por una puerta y deja a los personajes encuadrados por el marco de dicha puerta mientras siguen con lo que están haciendo. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Josefina y su madre participan en una reunión cristiana y, al llegar a su fin, la cámara las deja solas, recogiendo sus cosas mientras charlan antes de marcharse, y nosotros somos testigos de ello al tiempo que nos alejamos hasta que solo podemos verlas a través de una puerta abierta antes de que el plano se corte. Es la misma estrategia que se da cuando Eulogio y Blanca comen en casa de esta y, tras presenciar la preparación de la comida y partes de la conversación, la cámara les abandona dejándoles en la intimidad de su charla mientras toman un café.

G) Notas finales: a modo de cierre

Veinte años no es nada es quizá la película en la que Jordà tiene un protagonismo menor, pero su postura queda igualmente patente a lo largo del film y su presencia, aunque indirecta (apenas aparece físicamente), también es evidente. Sin embargo, coincidiendo con otros estudiosos (Angulo, 2006; Guardia, 2010, etc.), consideramos que Jordà tiene un *alter ego* dentro del film, que es Antonio Reyes, el cocinero del banquete del reencuentro. Se trata de un hombre que, como Jordà, proviene de una familia adinerada y franquista, y que, también por deseo de sus padres, estudió Económicas. Pero pronto se dio cuenta de que “no podía seguir poniendo sus conocimientos al servicio del Capital” y decidió irse a Barcelona para trabajar en la

Zona Franca, organizado políticamente, antes de hacerse abogado laboralista. Además, su físico nos recuerda mucho al cineasta que, aunque no aparece en la escena final, se mezcla de nuevo con los obreros, “metamorfoseado” esta vez en la figura de Antonio.

Una vez más, a través de las vidas cotidianas de los protagonistas de *Veinte años no es nada*, Jordà nos conduce de la política a lo político, o, en palabras de Zunzunegui (2007b) “del reflujo de unas luchas en las que cifraban buena parte de las esperanzas de toda una generación (y de las que la primera película supone una lúdica y lúcida acta de defunción) hasta el estallido, en mil direcciones, de las vivencias particulares en las que desemboca lo que comenzó como un itinerario colectivo” (pp. 179 y 180).

La intención de Jordà era, como habíamos dicho, reflexionar sobre la evolución de la sociedad española en los últimos veinticinco años a través de quienes, a finales de los setenta, protagonizaron una lucha obrera que perseguía una democracia justa e igualitaria y un futuro mejor. Tras los escasos resultados y la traición que para ellos significó la Transición, el planteamiento de una película como esta corría el riesgo de construir una mirada nostálgica y convertir el proyecto en un simple reencuentro (Gagica y Rodrigo, 2007, pp. 40 y 41). Sin embargo, aunque las conclusiones más repetidas tras este repaso de nuestra historia coinciden en señalar la pérdida de conciencia política y colectiva y el auge del individualismo más atroz, Jordà insiste en el gran logro que supone para los trabajadores la conservación de su dignidad.

Para cerrar este análisis, queremos dejar constancia de que el esfuerzo colectivo y el sacrificio individual por una causa común no son en vano. Aunque tras el visionado de *Veinte años no es nada*, algunos podrían pensar que la mayoría de los obreros de Numax se han acostumbrado a la sociedad y los valores burgueses contra los que tanto lucharon, la secuencia final deja patente que nada de eso ha ocurrido. Así, a pesar de que el tiempo de la ocupación de las fábricas parece haber pasado, la concienciación y la lucha continúan por otras vías, y prueba de ello es una escena de la última secuencia que muestra la emoción de un joven sordomudo al descubrir el pasado revolucionario de su padre ya fallecido; o el plano que cierra el film mostrándonos a una niña, hija de uno de los trabajadores, levantando el puño mientras suena la Internacional.

5.1.6. *Más allá del espejo (2006)*

Antes que nada, hemos de advertir que en este caso no vamos a seguir el esquema de análisis de los epígrafes anteriores, puesto que se trata de la película a la que dedicaremos en el siguiente capítulo un análisis filmico completo. Sin embargo, debemos realizar algunos comentarios que den cuenta de los aspectos más significativos de este último film de Jordà para poder incluir algunas valoraciones al respecto en el próximo epígrafe, que resumirá las características más determinantes de su última etapa.

Sin más preámbulos, podemos resumir el contenido de *Más allá del espejo* diciendo que Jordà se interesa esta vez por enfermedades cognitivas como la alexia y la agnosia, que producen en las personas que las padecen cambios importantes en la forma de percibir eso que llamamos “realidad”. Es decir, esta obra póstuma del cineasta catalán continúa por la línea abierta en *Monos como Becky* al adentrarse en los entresijos del cerebro, abordando casos de gente que padece enfermedades cerebrales que modifican su relación con el mundo y que nos llevan a seguir reflexionando sobre la (a)normalidad. Se trata de un proyecto surgido tras la lectura de un artículo en *El País* sobre Esther Chumillas –una chica de dieciocho años que padece agnosia desde que a los quince tuvo una meningitis–, y es el film más personal de Jordà, ya que él mismo se convierte en uno de los protagonistas principales en tanto que enfermo de alexia (tras el ictus cerebral, Jordà perdió la capacidad de leer y escribir normalmente, de distinguir a simple vista los colores, además de quedarse sin visión en un ojo).

Lo que impulsó al director a realizar este documental fueron una serie de encuentros que tuvo con algunos enfermos con trastornos similares al suyo, y el propósito que persigue es reflejar esa realidad distinta que viven las personas con lesiones cerebrales. Todo ello lo hace partiendo de la estructura del libro de Lewis Carroll *Al otro lado del espejo*⁸⁷, de manera que una partida de ajedrez se convierte en el modelo narrativo a seguir. Esta elección formal tan libre puede considerarse una metáfora sobre la definición misma de la No ficción y una reflexión sobre lo que puede ser la “realidad” dependiendo del punto de vista que se adopte. Asimismo, encontramos en este film esas “historias de vida” a las que aludía Zunzunegui (2007b), que poco a poco van dando forma a la película.

⁸⁷ Publicado originalmente en 1871, es la segunda parte del famoso cuento infantil *Alicia en el país de las maravillas* (1865).

En realidad, *Más allá del espejo* es una cinta conformada por aproximaciones individualizadas a cada uno de los casos concretos que aborda, buscando comprender de primera mano los problemas a los que se enfrentan los enfermos y el camino a seguir para solucionar las dificultades. Y todo ello haciendo hincapié en algo muy importante: extraer lo valioso de la experiencia vivida. Se trata de un principio que Jordà se aplica a sí mismo al ponerse ante las cámaras (y ante el espejo) para contar su historia. Con él también se muestran sin reparos ni condiciones los mecanismos de producción, llevándonos a reflexionar sobre el propio relato filmico y el estatuto del cine factual.

En *Más allá del espejo* tenemos que hablar nuevamente de heterogeneidad en cuanto a las técnicas: secuencias documentales que retratan la vida cotidiana de los enfermos, escenas de ficción, narración oral de hechos, búsqueda de “confesiones” voluntarias, etc. También observamos una intervención bastante evidente por parte del equipo de realización, que en ocasiones interactúa directamente con los personajes. En este sentido, Jordà, que interpreta un doble papel —el de director y el de enfermo de alexia y agnosia visual—, adopta un rol muy importante al convertirse en el nexo de unión de todos ellos, además de presentarnos su propia experiencia y de protagonizar junto a Chumillas sesiones de ejercitación de la memoria y las capacidades cognitivas.

Es decir, Jordà se sitúa al mismo tiempo (y a partes iguales) a uno y otro lado de la cámara mostrándonos “la dificultad de separar conceptualmente *la realidad y el film*”, buscando “socavar los fundamentos estables de esa supuesta *verdad*”⁸⁸ [la de la realidad que el cineasta capta con su cámara], volviéndola problemática, convirtiéndola en terreno minado” (Zunzunegui, 2007b, pp. 185 y 186). En definitiva, Jordà nos hace ver una vez más la realidad desde un punto de vista nada habitual, desde “más allá del espejo”, o lo que es lo mismo, desde un mundo en el que todo es nuevo para el espectador, puesto que los mecanismos perceptivos que acostumbra a utilizar no funcionan. En consecuencia, si queremos penetrar en ese nuevo mundo ofrecido por la película, hemos de desaprender lo que sabemos y desprendernos de nuestra “normalidad” para acercarnos a esas otras maneras de mirar la realidad.

⁸⁸ Aquí Zunzunegui se refiere a la sensación de *verdad* de los films adscritos a la “escuela italiana de la Liberación” (neorrealismo italiano), según André Bazin (2006), y en cuya base estaba lo que el teórico francés llamaba la “ley de la amalgama”, refiriéndose a la mezcla de actores no profesionales con profesionales, que otorgaba un “suplementario poder de ilusión” al nuevo *realismo*.

5.2. *Tras el análisis, la reflexión: ¿qué tienen en común todos los films objeto de estudio?*

Después del análisis de los films que conforman nuestro corpus de datos, procedemos a enumerar las características, técnicas y recursos que consideramos comunes a todos ellos. Tras este apartado, como ya dijimos, nos ocuparemos en el último capítulo antes de las conclusiones de realizar un análisis filmico completo que dé cuenta de todos los aspectos estudiados, y describiremos con detalle cada una de las unidades de análisis⁸⁹.

Comenzamos este comentario atendiendo a la categoría de “ensayo audiovisual” o “film reflexivo” en la que se ubican las obras que Jordà realizó en su último período. Según Weinrichter (2007), el origen del *film-essai* puede atribuirse a una expansión del cine factual. Frente al reportaje o el documental histórico, este se entendería como una forma moderna de practicar la literatura que surge quizá contra el cansancio de la ficción y contra la idea de *representación* de la realidad, proponiendo “un *discurso* sobre lo real” (p.18). Es decir, que el cine reflexivo habría nacido en un momento de crisis del cine convencional, erigiéndose como forma de madurez de la expresión cinematográfica. En este sentido, todos los films analizados cumplen las principales características del cine-ensayo: visión subjetiva, cuestionamiento de la posibilidad de representar la realidad, narrativa no lineal fragmentada, multiplicidad de medios y formas, etc. (Weinrichter, 2007). En definitiva, todos pueden adscribirse al conjunto de películas que “más que exponer un argumento lo que hacen es desarrollar una idea... Son películas [...] que invitan al espectador a la reflexión” (Tode, 2006, p.66). Una reflexión que, además, ya está incluida en el propio film, ya que Jordà no espera a que la discusión sobre las problemáticas que plantea se produzca tras la proyección⁹⁰.

Por otro lado, centrándonos ahora en eso que Isaki Lacuesta (García Ferrer y Martí Rom, 2001) o Carles Guerra (2006) han llamado “la *genuina* falta de estilo” del cine de Jordà, cabe decir que, efectivamente, este se caracteriza más por la heterogeneidad que por un estilo determinado, ya que utiliza todo aquello que le sirve para conducirnos hacia la reflexión buscada. Es un cine muy pragmático hecho a partir de las circunstancias concretas que, aunque no tiene un estilo definido en la imagen, posee mucho estilo en la narración.

⁸⁹ Véase la Ficha de Análisis disponible en los Anexos.

⁹⁰ Información extraída de una entrevista a Carles Guerra, comisario de la exposición *Joaquín Jordà. Cine de situación* (19/04/2006 – 07/06/2006). Se encuentra disponible en la radio online del MACBA, RWM (Ràdio Web Macba): http://rwm.macba.cat/uploads/songs/sonia02_030506_48.mp3

En relación con lo anterior, hemos de hablar de un “cine de situación” (Guerra, 2006) en el que el relato se construye en interacción con los personajes y con el entorno. Esta es una característica que define todas las obras analizadas, en las que el director participa más o menos directamente en las situaciones filmadas. El resultado, que siempre dependerá de las reacciones de los personajes en cada momento, a veces es el deseado, pero en otros casos no. No obstante, eso no impide a Jordà incluir igualmente en el film situaciones buscadas que no han llegado a buen término. Y, del mismo modo, en otras ocasiones el azar regala momentos inesperados que el cineasta sabe aprovechar.

Este cine de situación en el que la participación del propio director es clave, nos lleva a hablar de su intervención en los films y de su voluntad de provocar situaciones, ya sea a través de su inclusión en el propio relato o de su trabajo como director organizando la puesta en escena y dando indicaciones a los “actores”. Como hemos explicado en varias ocasiones, la presencia de Jordà delante del objetivo respondía en un principio a una especie de juego, pero conforme fue desarrollando su carrera, este juego se convirtió en una necesidad y en una forma de responsabilizarse de lo que pasa y de lo que muestra en sus películas. Los casos más significativos al respecto (aunque hay muchos otros) nos los proporcionan *Monos como Becky* y *Más allá del espejo*, donde el cineasta, además de interpretarse a sí mismo en tanto que director, también aparece en calidad de enfermo. En este sentido, si tenemos en cuenta la posición que ocupa Jordà en todas las cintas analizadas, podemos extraer la conclusión de que este siempre se pone del lado de los desposeídos, de los “otros”, de los grupos marginales y marginados ya sea por su orientación sexual, su oposición a la tan laureada Transición española, su manera distinta de percibir la realidad o su cuestionamiento de las normas morales y sociales.

En cuanto a las provocaciones, estas se dan de maneras muy distintas y en diferentes grados en todos los films. En ocasiones, pueden leerse en clave de humor (*Numax presenta...*); otras veces el director dispone todo conforme a un plan premeditado e intenta inducir en un personaje la reacción que requiere para su película (*El encargo del cazador*). En otras ocasiones, interviene por medio de otro personaje o de algún instrumento, por ejemplo, a través de la colocación de los internos de Malgrat ante la grabación de la obra de teatro que ellos mismos representan (*Monos como Becky*). En definitiva, el cine de Jordà sabe aprovechar lo azaroso de las situaciones, pero también crea contextos concretos para llegar a determinados objetivos, y todas las dificultades que encuentra en el camino son las que al final constituyen y dan sentido a sus películas.

Siguiendo con esta idea de la provocación y en relación a la figura del espejo a la que ya hemos aludido, cabe señalar que la presencia de esta en el cine de Jordà se remonta a 1969, cuando en *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”*, el cristal de una ventana “provoca un extraño reflejo, como si se tratara de un espejo” y las figuras deformadas del operador de cámara y de Jordà se muestran ante los ojos del espectador, en el primer film en el que el cineasta expone claramente el dispositivo cinematográfico, pero también ideológico y temático (Benavente y Salvadó, 2009, p.2). En otras ocasiones a lo largo de su filmografía el director catalán utiliza el espejo para reflejar los mecanismos de producción, pero su función va mucho más allá, ya que también sirve de transición para pasar “al otro lado” (como cuando Pinto se transforma en Moniz tras realizar unas muecas frente a un espejo), y, de igual forma, para mostrarnos la realidad que existe en ese “otro lado” del espejo (por ejemplo, en la secuencia de *Más allá del espejo* en la que Esther Chumillas, sentada junto a la logopeda de Jordà, intenta descifrar unos simples dibujos pintados en un papel que, aunque puede ver sin problemas, no puede percibir ni comprender como nosotros).

Por lo que se refiere a la mostración de los mecanismos de producción y enunciación cinematográfica, como se ha ido señalando, se trata de algo que el cineasta catalán incluye en todos los trabajos de su última etapa⁹¹. La voluntad del director es que el espectador sea consciente de que se encuentra ante una representación que no tiene ninguna pretensión de acercarle objetivamente a una verdad concreta. Esta autorreflexividad es muy común en el cine ensayístico, aunque hemos de recordar las palabras de Weinrichter (2004) cuando afirma que no es necesario que se produzca este extrañamiento o cuestionamiento de los principios de la verosimilitud para que hablemos de *film-essai*. De hecho, el cine de Jordà es un cine “reflexivo”, además de “autorreflexivo”, ya que expone ideas y pensamientos a través de imágenes y sonidos.

Las películas de Jordà, como han demostrado los análisis, no tienen por objeto trasladar determinadas informaciones a los espectadores, sino establecer un diálogo con el mundo en busca de temas o reflexiones que van más allá del mero realismo informativo (Quintana, 2005). Y con esta finalidad se permiten mezclar todo tipo de recursos,

⁹¹ A este respecto es muy significativa la primera escena del documental *No tiene sentido... estar haciendo así, todo el rato, sin sentido* (Alejandra Molina, 2007), que explora la figura de Jordà: el equipo dispone todo lo necesario para iniciar el rodaje y la cámara es testigo de ello, en ese momento, Jordà, que está en plano, dice: “así me gusta, que enseñéis los trucos”.

formatos, técnicas, etc., situándose siempre en la línea difusa que separa el documental de la ficción. Es por ello que el cineasta catalán introduce escenas ficticias representadas a veces por actores profesionales (por ejemplo, en *Monos como Becky* o en *De niños*) y otras veces por los mismos protagonistas del film (como ocurre en *Numax presenta...*), que mezcla con escenas sobre la cotidianidad de los personajes y con otros modos de representación distintos al cinematográfico, como es el caso del teatro. Lo cierto es que esta hibridación nos conduce a una “verdad” de orden superior a la que el cine factual clásico esperaba transmitirnos a través del mero registro “de lo real”. Es decir, en sus películas la realidad se filtra en el tejido narrativo hasta que consigue hacer emerger de su interior algunas posibles verdades (Quintana, 2001, p.23).

Si nos centramos ahora en la relación entre el cine de Jordà y la política, podemos constatar que el director toma postura ante las problemáticas planteadas a través de su implicación personal. Pero antes de eso, como señala Zunzunegui (2007b) “su gusto por las comunidades marginales” (p.186) y la “*extraterritorialidad*” (p.178) de su cine en relación a la industria y al modo de representación dominante, ya nos dan pistas sobre la forma en la el cineasta entiende lo político, que en su trabajo siempre pasa por inscribirse en el campo del “otro”. Se trata de un cine que, según Carles Guerra, es “biopolítico” puesto que no persigue encontrar y denunciar al culpable de una determinada situación, sino recrear un contexto en el que tienen cabida muchos intereses, discursos, individuos, etc.⁹² A partir de este contexto se descubre una realidad injusta, pero nunca un escenario simple con buenos y malos, sino que el director catalán nos propone un modelo más complejo y difícil de resolver, pero, a la vez, mucho más cercano a los conflictos que se desarrollan en el marco de la sociedad actual.

En las películas de Jordà, que son documentos en construcción y documentos sobre la construcción de ellas mismas, la palabra adquiere un papel preponderante. Ya hemos hablado del director en tanto que “cineasta-conversador” que rechaza en muchas ocasiones el formato tradicional de la entrevista (que, según Nichols, es “una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual de poder”, 1997, p.82) para sustituirlo por lo que algunos denominan una “mayéutica” (Bou y Pérez, 2009) que, por lo general, le ha dado resultados mucho más productivos. A este respecto los ejemplos

⁹² Entrevista a Carles Guerra en la radio online del MACBA: http://rwm.macba.cat/uploads/songs/sonia02_030506_48.mp3

son muy numerosos ya que, cuando Jordà no participa de forma directa en calidad de personaje (se acerca a Ramsés en *Monos como Becky* comentándole qué tipo de medicación toma) o de director (insta a hablar a Dària cuando esta está frente al objetivo y él al otro lado con un “Dària, ¿qué me cuentas?”), interviene indirectamente para que otros personajes dialoguen en escenas más o menos dirigidas (los grupos de debate en *Numax presenta...* o las asociaciones de vecinos del Raval en *De niños*), “suaviza” la rigidez de una entrevista clásica haciendo caminar al entrevistado mientras la cámara lo sigue o lo precede, e incluso transforma una entrevista doble en un “diálogo” que excluye al entrevistador (estas dos últimas situaciones se dan en *Monos como Becky*).

Por último, nos gustaría recordar que la forma escogida para representar una situación no responde a una decisión arbitraria o puramente estética, sino que tiene que ver absolutamente con qué nos está contando. Es por ello que Zunzunegui se refiere a las películas de Jordà como films que, además de ser “‘objetos transicionales’ (en función de su decidida voluntad de inserción en una realidad que no solo ‘documentan’ sino que buscan modificar), son también objetos artísticos, objetos en busca de una *buena forma*” que asuma y represente al mismo tiempo el sentido que estos contienen (Zunzunegui, 2007b, p.182). Como ya dijimos, este “reflejo” del contenido en la forma la encontramos, por ejemplo, en el famoso *travelling* de Bocaccio en *El encargo del cazador*, pero también en las distintas maneras de “entrevistar” a los expertos y a los internos del psiquiátrico en *Monos como Becky*, o en la forma tan opuesta de representar la palabra de los obreros y la posición de la patronal en *Numax presenta...*

En definitiva, tras este amplio repaso por las películas que conforman la última etapa cinematográfica de Joaquim Jordà, podemos afirmar que a pesar de su gran heterogeneidad tanto a nivel de temas como de las formas escogidas para representarlos, hay una serie de elementos y de inquietudes que son transversales a todos ellos y que hemos intentando desglosar en estas últimas páginas. Al final del proceso, nos quedamos con una idea que creemos condensa lo más significativo del trabajo de Jordà en su último período: su afán por hacer un cine de ideas, un cine de pensamiento que utiliza todo lo que tiene a mano para reflexionar y hacer reflexionar, mezclando con total libertad diferentes estrategias discursivas y de puesta en escena, además de manejar al mismo tiempo distintos estilos, formatos y recursos que se condensan en propuestas siempre arriesgadas tanto desde el punto de vista estético como narrativo.

6. ¿DE QUÉ ESTÁ HECHO UN FILM-ENSAYO? UN ANÁLISIS FÍLMICO COMPLETO DE *MÁS ALLÁ DEL ESPEJO* A MODO DE EJEMPLO⁹³

« ¡Ay, gatito, qué bonito sería si pudiéramos penetrar en la casa del espejo! ¡Estoy segura de que ha de tener la mar de cosas bellas! Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través »

Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*

6.1. Sinopsis

Más allá del espejo es un documental que nos acerca al mundo de la alexia y la agnosia, enfermedades cognitivas que cambian por completo la manera “normal” de percibir la realidad. Jordà construye la película alrededor de varios personajes que padecen estas enfermedades en distintos grados, y él se convierte, en tanto que director y afectado de alexia y de agnosia visual, en el hilo conductor que unifica las diferentes historias.

6.2. Circunstancias de producción

Como adelantamos en el capítulo anterior, *Más allá del espejo* surge a partir de un reportaje sobre Esther Chumillas aparecido en la contraportada del diario *El País* el 2 de mayo de 2002 y titulado “La chica que ve sin ver” (Méndez, 2002)⁹⁴. Gracias a dicha publicación, la historia de esta conque se con agnosia desde los 15 llegó hasta Jordà, suscitando en él un gran interés al reconocer en Esther algunos de los trastornos que él mismo sufría desde que tuvo un ictus en 1997. Jordà se puso inmediatamente en contacto con la joven e iniciaron una relación de amistad que duraría hasta la muerte del cineasta. La idea de crear una película en torno a los trastornos de la percepción para dar a conocer este tipo de dolencias tan inusuales surgió poco después de su encuentro.

Como en otras ocasiones, el film se fue gestando al mismo tiempo que Jordà y Esther desarrollaban lo que podríamos denominar una investigación sobre el tipo de enfermedades cognitivas que ambos padecían. El cineasta, además de profundizar en el

⁹³ Como indicamos al comienzo del Capítulo V, para el análisis nos basamos fundamentalmente en la metodología propuesta por Casetti y di Chio en *¿Cómo analizar un film?* (2010).

⁹⁴ Queremos advertir que en la película, cuando Jordà lee en voz alta el artículo, dice que fue publicado el 2 de mayo de 2002, mientras que en la página web de *El País*, este está fechado el día 4 de mayo de 2002.

caso de Esther, contactó con varias personas que sufrían dolencias similares y estas pasaron a formar parte de la película, que se centra fundamentalmente en tres personajes (Esther, Rosario y Yolanda, además del propio Jordà, que funciona en cierta manera como engranaje), aunque incluye también algunos casos más secundarios. Fruto del encuentro entre Esther y el resto de personajes surgieron fuera de la pantalla nuevos lazos de amistad y dentro de esta, escenas muy sugerentes que reflejan las consecuencias de padecer una agnosia o una alexia, así como reflexiones profundas en torno a las hondas transformaciones que estas enfermedades causan.

Desgraciadamente, Jordà no pudo ver terminado su film ya que murió en junio de 2006, cuando el documental se encontraba en fase de montaje. *Más allá del espejo* fue estrenado en septiembre de ese mismo año en la sección oficial de la 54ª edición del Festival de Cine de San Sebastián, donde el cineasta recibió a título póstumo el Premio Nacional de Cinematografía por toda su carrera. Al estreno acudieron Esther Chumillas y su novio (que también aparece en el film) en representación de la película, que consiguió proyectarse en salas comerciales a partir de noviembre de 2006. Asimismo, *Más allá del espejo* también estuvo presente en el Festival de Cine Documental de Navarra, en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y, lo que es más sorprendente, fue nominada a mejor largometraje documental en los Goya de 2007.

6.3. *Modelo de mundo*

Estamos ante un film que se ajusta al modelo de mundo de la realidad efectiva, ya que su referente se encuentra en el mundo real y puede ser comprobado. Además, dicha realidad es captada de forma “directa”, por lo que Jordà no duda en enseñarnos a veces algunos de los materiales y de las personas que conforman el equipo de producción y rodaje. Sin embargo, también hay escenas que son producto de una planificación superior a la de un documental al uso y que utilizan técnicas más propias de la ficción verosímil, aunque consideramos que dicha planificación no es lo suficientemente importante como para hablar estrictamente de la existencia de un modelo de mundo de ficción verosímil (al que sí que se acercan más otros trabajos del cineasta catalán).

Asimismo, *Más allá del espejo* incluye once pequeñas secuencias que podrían enmarcarse en el modelo de ficción inverosímil, ya que tienen lugar en un escenario imaginario compuesto por un tablero de ajedrez gigante situado sobre un acantilado al

lado del mar, y están protagonizadas por piezas de ajedrez del tamaño de una persona que tienen el rostro de los protagonistas de la película. Podríamos decir que el film utiliza como modelo narrativo una partida de ajedrez, ya que su estructura se inspira en el libro de Lewis Carroll *Alicia a través del espejo* y cada una de estas once secuencias muestra una jugada de la partida que se desarrolla a lo largo de todo el documental. Estas escenas “de ficción inverosímil” funcionan como una especie de metáfora de lo que ocurre en el “mundo real”, que queda reflejado en el grueso del film a través de secuencias que, como hemos dicho, pertenecen al mundo de la realidad efectiva.

6.4. *Análisis de la representación*

En este apartado nos centraremos en el análisis general de los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen fílmica (la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie) para, a continuación, examinar de forma más detenida el universo diegético del documental y el régimen de representación al que este se adhiere.

6.4.1. *La imagen fílmica*

6.4.1.1. La puesta en escena

La puesta en escena responde a la pregunta “¿qué se filma?” y hace referencia a cómo se define el universo representado a través de los contenidos de la imagen. Este está conformado por objetos, individuos, comportamientos, situaciones, etc., sin embargo, aquí nos centraremos únicamente en aquellos elementos o categorías que consideramos más útiles a la hora de describir la puesta en escena de *Más allá del espejo*.

En primer lugar, nos gustaría detenernos en eso que Casetti y di Chio (2010) llaman los “**informantes**”: aunque, antes que nada, queremos advertir que esta información será ampliada más adelante, creemos importante recordar ahora que la última película de Jordà está protagonizada por Esther Chumillas y, en segundo término, por Yolanda Cañamares y Rosario Villaescusa, y que, además, también están presentes los casos de Elvira del Álamo, de Paquita Ràfols y, por supuesto, del propio Jordà, que es quien pone en contacto a Esther con el resto y la acompaña en sus encuentros. Cada una de las protagonistas conversa con el director o con algunas de sus compañeras sobre sus experiencias en tanto que afectadas por alexia y/o agnosia. Se trata de personajes bastante distintos entre sí por la edad, el carácter y la forma de afrontar la enfermedad,

aunque inmediatamente se establece entre todos un vínculo de solidaridad, compañerismo, a veces sincera amistad y también una relación de aprendizaje mutuo.

Además, existen otros personajes secundarios que nos ayudan a comprender mejor estas enfermedades cognitivas, también desde el punto de vista profesional. Así, tenemos a Núria Torrades, logopeda del Hospital Universitari Vall D’Hebron y amiga personal de Jordà; y a la doctora Isabel Roca, que explica de forma muy didáctica cuáles son las zonas del cerebro que, al resultar dañadas por distintos factores, producen alexia y agnosia. Por otro lado, también tienen cabida tanto personas que forman parte de la vida privada de los personajes, como algunos miembros del equipo de rodaje.

En cuanto a los espacios que se muestran en *Más allá del espejo*, tenemos que decir que estos se construyen alrededor de cada uno de los personajes. En líneas muy generales, el film está rodado en Cuenca (donde vive Esther), Barcelona (donde viven Yolanda y Jordà y donde se encuentra el Hospital Vall d’Hebron), Murcia (donde vive Rosario) y Albacete (donde Esther se presenta a unas oposiciones). Pero más concretamente, se escogen una serie de lugares significativos para la vida de cada una de las protagonistas que contribuyen a construir su personalidad. Por ejemplo, cuando comienza la historia de Esther Chumillas nos situamos en la casa de sus padres, la acompañamos de camino a la facultad, asistimos a las sesiones de pruebas médicas en el Hospital Vall d’Hebron y también a su examen de oposición en Albacete, viajamos con ella en coche camino de Murcia para encontrarse con Rosario, nos enseña la nueva casa que compartirá en Cuenca con su novio, etc. Y lo mismo ocurre con el resto de las protagonistas.

Por otro lado, nos gustaría dar un ejemplo de lo que Casetti y di Chio denominan “**indicios**”, y que encontramos nada más comenzar el film: se trata de la secuencia que nos muestra a Jordà en su estudio leyendo en voz alta el artículo de *El País* que relata el caso de Esther. Durante el transcurso de esta lectura nos percatamos de que el cineasta tiene dificultades para leer, como si fuese un niño en fase de aprendizaje. Además, estas imágenes de Jordà se intercalan con algunas de Esther caminando por la calle y del propio director llegando a casa de la protagonista mientras en *off* seguimos oyendo su voz: “sé que estoy en [...] mi calle, porque [...] leo el nombre en la placa, pero no porque la reconozca. Sé que es mi casa porque veo el número en la entrada, pero no puedo describir cómo es el portal”. Estas palabras, que citan el testimonio de Esther en *El País*, aunque se refieren a la joven, parecen también describir lo que estamos viendo:

las dificultades de Jordà para encontrar la casa de Esther y manejarse en ese espacio desconocido. Al ver la forma en que el cineasta sube las escaleras y duda a la hora de llamar al timbre, podríamos pensar que se trata de un comportamiento normal en un hombre de su edad, pero el texto en *off* y sus dificultades para leer nos inducen a pensar que hay algo más, aunque no sepamos nada acerca de su estado de salud. Por momentos, la combinación de la lectura sobre el caso de Esther con estas imágenes de un Jordà desorientado y un poco lento nos llevan a creer que el realizador interpreta de alguna manera lo que su propia voz *off* cuenta sobre la protagonista. Nuestras sospechas acerca del estado del director se confirman cuando unos minutos después, este le cuenta a una compañera algunas de sus experiencias en tanto que enfermo de agnosia y alexia.

Si pasamos a continuación a comentar los **temas** del film, el más evidente lo constituye, por supuesto, la reflexión en torno a las enfermedades cognitivas que padecen los protagonistas. De hecho, la vocación con la que surge el documental es la de dar a conocer estas dolencias poco usuales y difíciles de entender que, con frecuencia, causan rechazo y temor debido precisamente a la incompreensión. Además de esta voluntad informativa, la película también sirve en cierta manera como terapia para los personajes, (tal y como ya ocurría con los internos de Malgrat del Mar en *Monos como Becky*).

Por otro lado, un segundo tema muy importante es el cuestionamiento acerca de cómo puede representarse la realidad. Este tema, estrechamente ligado a las dificultades que tienen los protagonistas para percibir lo real de manera “normal”, se plantea a través de la propia forma de concebir el film y se trata, como sabemos, de una preocupación intrínseca a la obra más tardía de Jordà y, en general, de un problema que ha preocupado al mismo cine a lo largo de toda su historia pero que, a partir sobre todo de los 70 y los 80, se ha hecho más patente que nunca y ha dado lugar a toda una serie de géneros híbridos situados en la frontera entre la ficción y el documental.

Por último, repasaremos una serie de “**motivos**” que están presentes a lo largo de todo el film aquí analizado y que creemos relevantes a la hora de entender la puesta en escena. En primer lugar, consideramos que la misma idea de incompreensión a la que ya hemos aludido y que gira en torno a todos los personajes, podría constituir el primero de esos motivos. Por distintas que sean sus experiencias, cada uno de los protagonistas sufre la incompreensión que produce su enfermedad debido a la dificultad que supone para la mayor parte de gente entender, por ejemplo, que se puede ver perfectamente sin

ver como los demás. Es decir, uno puede ser ciego y que esto no conlleve demasiados problemas para su aceptación en la sociedad en la que vive, puesto que dispone de diferentes medios y herramientas para adaptarse al mundo y manejarse –incluso autónomamente– en él sin grandes impedimentos. Sin embargo, cuando se es aléxico o agnósico es muy difícil hacer entender a los demás que la capacidad de ver está intacta pero que no es posible comprender lo que se ve de la manera considerada “normal”. Así, esta idea está presente en muchas de las situaciones que aparecen en el film y es con frecuencia motivo de reflexión por parte de los distintos personajes.

Como también hemos adelantado unos párrafos más atrás, la idea de superación es otro de los motivos que aparecen en *Más allá del espejo* y que tiene que ver con la mayoría de los personajes, tal vez con todos excepto con uno: Elvira, para quien su enfermedad es algo muy reciente que todavía no ha asimilado. Los demás protagonistas, incluido Jordà, han superado las dificultades y han logrado comenzar una vida nueva. Ya no son los mismos, pero pueden continuar en mayor o menor medida manejándose por el mundo. El ejemplo más claro lo tenemos en el caso de Esther Chumillas, que detallaremos en el epígrafe dedicado a los personajes.

Por último, también podríamos incluir entre los motivos del film el cuestionamiento acerca de la normalidad, ya que el cineasta se plantea realizar este documental para explicar de alguna manera cómo Esther y los demás personajes ven la realidad, o mejor dicho, la forma en que perciben esa otra realidad a la que solo puede accederse desde un lugar distinto al habitual, en esta ocasión, desde ese otro mundo en el que les sitúa la alexia y la agnosia. Y este cuestionamiento de la normalidad constituye, además, una *clave* o *leitmotive* (Casetti y Di Chio, 2010) en el cine de Jordà, como también ocurre con otros elementos que están presentes en *Más allá del espejo* y que ya han aparecido en el análisis de films anteriores: el caso más significativo es el del espejo. En esta ocasión, lo encontramos ya en el título, y constituye el centro de algunas escenas mostradas íntegramente en un reflejo. Se trata, una vez más, de un elemento estilístico pero también dramático que sirve para confrontar a los personajes consigo mismos y para desencadenar en el espectador la reflexión en torno a la representación. Pero sobre todo, como nos avanza el título del documental y como corroboran las escenas del ajedrez, en este caso nos remite a Lewis Carroll y a su *Alicia a través del espejo*, es decir, a ese otro mundo donde todo funciona al revés y donde nuestros sistemas de interpretación no sirven porque estamos en un estadio diferente.

En la misma línea, encontramos en este film otras de las “esencias” del cine de Jordà en su tercera etapa, sobre las que ya hemos hablado en distintas ocasiones: escenas “semipreparadas”, puesta en práctica de procedimientos de extrañamiento (presencia del material de rodaje y del equipo, escenas inverosímiles como las del ajedrez gigante, etc.), reflexión en torno a la representación cinematográfica por medio de los mecanismos de dicha representación, búsqueda de una verdad dialógica a través del contraste entre puntos de vista, etc. Además, algunos de estos *leitmotives* del cine de Jordà también son sintomáticos de los problemas que preocupan al cine de no ficción en cuanto tal, como puede ser el planteamiento acerca de cómo representar la realidad o la reflexión en torno a la relación entre la propia representación y su referente.

6.4.1.2. La puesta en cuadro

La puesta en cuadro responde a la pregunta “¿cómo se filma?” y tiene en cuenta todo lo que son movimientos de cámara, elección del punto de vista, selección de lo que se incluye en el encuadre, etc. Está tan ligada a la puesta en escena que en el análisis de esta ya aparecían algunos de sus rasgos y viceversa. Nos disponemos a continuación a realizar un comentario general sobre algunos de estos aspectos, mientras que otros serán desarrollados en los epígrafes dedicados a la temporalidad, el espacio y la enunciación.

Nos fijamos, en primer lugar, en los tipos de plano, los movimientos de cámara, los encuadres y las transiciones predominantes: abundan los planos medios y los primeros planos, cosa normal tratándose de un film que se basa fundamentalmente en conversaciones entre sus personajes. Las transiciones se hacen casi siempre por corte directo, exceptuando algunos fundidos como el que da paso de los títulos de crédito iniciales a la primera escena o el que cierra la última secuencia. También cabe añadir que son bastante usuales los picados y los contrapicados (tanto los justificados por las acciones de los protagonistas y por su posición, como los que responden a intenciones expresivas, que se dan sobre todo en las secuencias oníricas) y los planos que toman a los personajes de perfil o por la espalda, ya que son muy usuales las escenas en las que, cámara al hombro, seguimos a los protagonistas. Asimismo, la mayor parte de la película está rodada sin ningún tipo de soporte, con lo cual, los planos completamente fijos los encontramos casi únicamente en las escenas del ajedrez, rodadas en formato cine (y no en vídeo, como muchas de las secuencias del documental que no corresponden a este mundo onírico) y con movimientos mucho más suaves, algunos de los cuales se realizan sobre grúa. Estas secuencias contrastan con los bruscos

movimientos de la mayor parte del film, que sirven sobre todo para reencuadrar a los personajes, seguirles en su camino o mostrar el desarrollo de una conversación. Para esto último se recurre o bien a este sistema o bien al plano dúo, ya que el campo/contracampo es bastante poco usual.

Si nos centramos a continuación en aquello que está incluido en el interior de los bordes del encuadre y en lo que queda excluido, tenemos que señalar que la apelación al fuera de campo es muy importante. Como se ha dicho, en muchas conversaciones se opta por incluir a los dos protagonistas en el mismo plano dúo mientras miran al espacio que está en *off*, como dirigiéndose a las personas que se encuentran allí y que a veces también oímos (ya sea a través de ruidos como, por ejemplo, una tos; ya sea porque realizan preguntas o comentarios dirigidos a quienes sí aparecen en el plano). Por ejemplo, en una de las escenas que protagonizan Jordà y Rosario, ambos están comiendo en un restaurante sentados en el mismo lado de la mesa, mientras que enfrente intuimos que se encuentra alguien del equipo de filmación (presumiblemente una joven que ha aparecido en la secuencia anterior). Esta intuición no se justifica solamente por la posición de los dos personajes, que se sientan uno al lado del otro en lugar de uno frente al otro, sino por el hecho de que mientras Rosario cuenta su experiencia, mira en numerosas ocasiones hacia delante, donde suponemos que, como hemos dicho, se encuentra otro interlocutor. Estas sospechas se confirman cuando oímos en *off* una voz de mujer que viene de ese espacio y que responde a algo que ha dicho Rosario.

Por otro lado, nada más empezar el film, cuando Jordà está buscando la casa de Esther, le acompaña un cámara con el que conversa y al que oímos en *off*. Igual que ocurre en una de las secuencias más delicadas de la película, cuando Jordà intenta buscar una “confesión final” por parte de Yolanda y, al no conseguirlo, parece enfadarse un poco y, dirigiéndose al cámara, le dice: “pleguem va”⁹⁵ (sabemos que se dirige a él y no a Yolanda porque a ella le habla en castellano y a su compañero en catalán).

Asimismo, volvemos a ver dentro del encuadre elementos de autorreflexividad que nos remiten al propio film y que comentaremos en el epígrafe 6.5.4. En el mismo sentido, también están presentes ante la cámara algunos miembros del equipo de rodaje como Laia Manresa, coguionista del film, a la que vemos interactuando directamente con

⁹⁵ Traducción al castellano: “vámonos va”.

Esther en una de las secuencias más sorprendentes del documental: mientras la joven conquense explica cómo aprendió el camino de su casa a la facultad, Manresa camina junto a ella frente a la cámara y le hace preguntas, pero además, lleva puestos unos cascos con un cable que perdemos de vista cuando sale del encuadre y que, por intuición, asociamos a la toma de audio de la cámara que las filma a las dos (imagen 1)⁹⁶. Por otro lado, también aparecen en el film otras dos jóvenes que, aunque no sabemos quiénes son concretamente, pertenecen al “mundo” de Jordà y no al de Esther, por lo tanto, intuimos que se trata de parte de su equipo de producción y/o rodaje.

En lo que concierne a la iluminación, el uso del color, etc., podemos destacar sobre todo la construcción del universo de la partida de ajedrez que utiliza como marco visual el libro de Carroll *Alicia a través del espejo*. Como ya se ha señalado, se trata de un tablero situado sobre unas rocas al borde del mar y que apenas tres minutos y medio después de comenzar el film aparece por primera vez en el siguiente estado (aparte de verlo, unos rótulos blancos nos lo aclaran): “La partida empezó mucho tiempo atrás. Ya ha habido muchas bajas por ambas partes. En el momento en que Esther se incorpora al juego, bajo la apariencia de un peón blanco, la situación es la siguiente: Las rojas resisten con tres piezas: rey, reina y caballo; las blancas atacan con peón, caballo, torre, rey y reina”. Los tonos que predominan son rojizos, caobas y blancos. Además, siempre suena una música extradiegética de piano y no hay voces ni sonido ambiente. El mar se mueve relajadamente y las piezas se deslizan con movimientos rápidos. Entre ellas se establece una comunicación gracias al montaje y, todo ello sumado al hecho de que las piezas tienen la cara de los personajes del film⁹⁷, da como resultado su humanización y hace que percibamos las jugadas como una metáfora del mundo real de los personajes.

Este mundo imaginario está conformado por once secuencias donde Esther, al igual que Alicia, es el peón blanco. Se trata en todo momento de un guiño a Lewis Carroll, a su necesidad de evasión y a ese mundo mágico que queda fuera de toda lógica racionalista y que el escritor inglés desarrolló en varias de sus obras. Como ya señalamos, *Más allá del espejo* se inspira para crear su estructura narrativa en la segunda parte de *Alicia en el país de las maravillas*, donde cada capítulo representa una jugada de ajedrez. Es más,

⁹⁶ Todas las imágenes que se indican entre paréntesis corresponden a fotogramas disponibles para su consulta en los anexos que se encuentran al final del presente trabajo.

⁹⁷ Todas excepto el rey rojo, principal enemigo de Esther —peón blanco—, que tiene un rostro cadavérico en el que solo se marca el hueco de los ojos.

Jordà toma de esta obra todo, desde los colores hasta las jugadas que permitirán el triunfo final de las piezas blancas. Como ejemplo más claro y fácil de identificar podemos poner la primera secuencia del film, donde se nos muestra la partida de ajedrez y se sitúan las piezas exactamente en las casillas indicadas por Carroll (imágenes 2 y 3).

Por lo demás, el resto de secuencias no presentan una iluminación especial ni un uso expresivo del color, no hay insertos de ningún tipo ni se juega con el blanco & negro y el color, como en algunos de los films anteriores. Todas las escenas exteriores son diurnas y las interiores están constituidas básicamente por conversaciones o “pseudoentrevistas” con una planificación bastante sencilla: en un espacio significativo aparecen los protagonistas mientras charlan sobre experiencias relacionadas con la agnosia y la alexia. La mayor parte de veces son escenas rodadas cámara en mano con bastante movimiento y que suelen mostrar planos con ligeros picados o contrapicados, puesto que la cámara se sitúa rara vez a la altura de los ojos de los personajes.

Por último, en cuanto a estas secuencias del mundo de la “realidad efectiva”, hemos de señalar que sí que encontramos planificaciones más complejas cuando Jordà juega con ese elemento tan importante que es el espejo. Esta figura aparece en distintas ocasiones, pero la más relevante es la que nos muestra al propio cineasta y a Esther realizando ejercicios frente a un espejo en el Hospital Vall d’Hebron. Además, encontramos otros espejos y superficies reflectantes que nos devuelven el reflejo de los personajes: por ejemplo, cuando Esther llama al timbre de Rosario y vemos su reflejo en la puerta de la calle que da acceso al edificio; o cuando, una vez arriba, Rosario le abre la puerta y vemos al fondo un espejo donde aparecen reflejadas Rosario de espaldas, Esther de frente y también la cámara que las filma a las dos.

En resumen, la heterogeneidad como principal rasgo estilístico del cine de Jordà vuelve a caracterizar el último de sus films, cosa que nos lleva a definir la modalidad de su puesta en cuadro como variable e independiente, según la clasificación propuesta por Casetti y di Chio (2010), debido tanto a la variedad de tomas y a la enorme diversidad de soluciones propuestas, como al hecho de que, con frecuencia, las imágenes subrayan las decisiones técnicas, evidenciando su propia naturaleza en tanto que imágenes.

6.4.1.3. La puesta en serie

En este epígrafe intentaremos responder a “¿cómo se ordenan las tomas y las secuencias de la película?”, y aunque de nuevo este nivel de análisis se entrelaza con los anteriores,

nuestra intención es comentar de forma general cuáles son los tipos de relaciones predominantes entre las imágenes para entender mejor el universo representado. Antes que nada, nos gustaría recordar que Casetti y di Chio se refieren durante toda la obra que nos sirve de referencia a films de ficción y, teniendo en cuenta que nuestra investigación gira en torno a una filmografía compleja que se sitúa del lado del cine documental y ensayístico, queremos advertir que tomaremos de la propuesta de los autores italianos únicamente aquellas unidades de análisis que consideremos más útiles en cada caso para descifrar los procesos de significación de *Más allá del espejo*.

En primer lugar, en cuanto a las relaciones que se establecen entre dos imágenes a lo largo de toda la película, encontramos tanto **relaciones por asociación** como por acercamiento. Entre las primeras, podemos citar ejemplos de todo tipo:

- Asociación por analogía y asociación por contraste: se da, por ejemplo, en la primera secuencia del film, cuando Jordà aparece sentado ante un escritorio leyendo el artículo sobre Esther en *El País*, y, a medida que avanza la lectura, se intercalan imágenes de esta y del propio director por separado. En cuanto a las primeras, vemos a Esther caminando por una calle en plano medio y de izquierda a derecha del encuadre. La joven parece un tanto insegura, como desorientada o buscando un camino. Por corte, volvemos a la imagen de Jordà leyendo y, nuevamente por corte, pasamos a otra en la que el realizador camina en la misma dirección que lo hacía antes Esther, pero esta vez la calle es más tranquila y la cámara toma al cineasta por detrás. Igual que la muchacha, este también va buscando algo con la mirada. Ambas escenas, además, están unidas por el mismo relato en *off*. Es decir, que estamos ante un ejemplo de asociación por analogía en cuanto a la acción que realizan los personajes, sin embargo, también podemos hablar de una asociación por contraste en lo que se refiere a quienes protagonizan la acción: en el primer caso es una chica joven, Esther, y en el segundo es Jordà, un hombre de más de sesenta años. Además, él es el director del film y quien organiza todo lo que vemos, mientras que Esther es la protagonista que está “a sus órdenes”.
- Asociación por identidad: un ejemplo lo encontramos en una secuencia de la partida de ajedrez en la que la reina blanca que representa a Yolanda aparece en plano medio corto de espaldas mientras mira hacia el mar que tiene enfrente. Inmediatamente después, la cámara avanza hacia delante hasta que el mar ocupa

todo el plano. Por corte, nos vamos a un plano general de un río y, tras un movimiento de cámara hacia atrás, Yolanda aparece a la derecha del encuadre apoyada en la barandilla de un puente y tomada desde atrás y un poco de perfil (en esta ocasión el izquierdo, mientras que en la secuencia del ajedrez, la reina blanca aparecía mostrando levemente su perfil derecho) mirando (aunque no vea) el río.

- Asociación por proximidad: el campo/contracampo entre Paquita y Esther en el patio de la casa de Paquita, mientras están sentadas cada una a un lado de la mesa y la primera le cuenta a la segunda cómo se inició su alexia a raíz de una embolia.
- Asociación por transitividad: La encontramos, por ejemplo, cuando Esther está realizando los ejercicios con la logopeda Núria Torrades y no puede adivinar qué es lo que representa una fotografía de una gran cascada. Aunque no se nos muestra a Esther con un plano directo sino a través de su reflejo en un espejo, vemos frontalmente su rostro mirando hacia abajo, e inmediatamente después, pasamos por corte a un primer plano en picado de la fotografía que está mirando.

Por otro lado, también encontramos **asociaciones de acercamiento**, que se dan cuando el tipo de nexo entre dos imágenes constituye una asociación “neutralizada” producida por la mera yuxtaposición de dos imágenes que no tienen ningún elemento de *raccord*. Un ejemplo lo tenemos en la relación entre el final de una secuencia protagonizada por Yolanda donde se ve un plano general del río frente al que esta se sitúa, y el primer plano de la secuencia siguiente en la que Jordà acompaña a Esther al hospital.

Dicho esto, cabe señalar que son más abundantes las relaciones de asociación que las relaciones de acercamiento y, dentro de las primeras, las asociaciones por proximidad y las asociaciones por transitividad son bastante escasas, puesto que el mecanismo del campo/contracampo, como ya dijimos, es muy poco frecuente, y se opta en mayor medida por incluir a los personajes que hablan o al observador y al objeto observado en el mismo plano dúo, o por recorrer con rápidas panorámicas la distancia de uno a otro.

Así, para definir la puesta en serie de *Más allá del espejo* podemos descartar el establecimiento de un universo homogéneo y compacto creado gracias a las asociaciones por identidad, por proximidad y por transitividad, ya que estas son las menos abundantes. También descartamos los universos fragmentarios, caóticos e inconexos fruto de las asociaciones neutralizadas o de acercamiento. Más bien,

podríamos decir que la nota dominante es la heterogeneidad creada gracias a las asociaciones por analogía y por contraste. Por otro lado, aunque predominan las opciones que Casetti y di Chio denominan “normales” y “regulares” en cuanto a la escala de planos, si tenemos en cuenta la gran cantidad de movimientos y angulaciones que *marcan* las imágenes, además del fuerte contraste que se da al pasar de esas elecciones neutrales a otras mucho más inusuales (por ejemplo, de un primer plano frontal a un plano general muy picado), la heterogeneidad vuelve a ganar la partida.

En suma, esta película adopta en primer lugar las opciones lingüísticas y expresivas de la escritura moderna, ya que combina elecciones neutras o medias con otras muy marcadas sin transiciones previsibles que atenúen la disparidad, de hecho, la ausencia de nexos y la presencia de saltos bruscos son habituales. Además, también se define por una escritura posmoderna, ya que la “dishomogeneidad” (Casetti y di Chio, 2010) se vuelve inevitable en el momento en que se combinan dos universos tan dispares como el de la realidad efectiva (conectado tradicionalmente con el documental) y el de la ficción inverosímil (imaginario, que contrasta con el anterior en la forma y en el contenido, aunque está íntimamente relacionado con él⁹⁸). El resultado final es una compleja riqueza visual y conceptual, que requiere un mayor esfuerzo de lectura por parte del espectador para comprender y completar el sentido último del film.

Por último y en relación a esta dishomogeneidad, nos gustaría mencionar que, aunque no se dé de forma tan contundente como en otros trabajos del cineasta catalán, también aquí encontramos la mezcla de diferentes tipos de recursos, técnicas, formatos, etc., que sitúan a *Más allá del espejo* en ese terreno difuso entre la realidad y la ficción, donde se encuentran las múltiples formas posibles de reflexión cinematográfica. En esta ocasión, volvemos a ver secuencias que podemos llamar “documentales”, otras que, aunque no obedezcan a un guión estricto, responden a una planificación superior a la de cualquier documental al uso y, por último, escenas que representan un mundo totalmente onírico.

6.4.2. El universo diegético

A continuación, nos centraremos en el análisis de la dimensión espaciotemporal que da sentido al mundo representado y que unifica los tres niveles de la representación que

⁹⁸ Ambos comparten personajes y, metafóricamente, este universo onírico representa el recorrido vital de la protagonista que las secuencias documentales nos transmiten a través del relato oral.

acabamos de ver, pero además, prestaremos especial atención a un tercer elemento básico en la constitución del universo diegético: los personajes. Sin embargo, antes nos detendremos en la estructura diegética y en el régimen narrativo de *Más allá del espejo*.

La “diégesis”, entendida como el universo del significado, el “mundo posible” en el que se desarrolla la narración, responde a la configuración de los tres ejes que acabamos de citar: el espacio, el tiempo y los personajes. En el caso concreto que nos ocupa, podría considerarse que existen dos diégesis diferenciadas: la primera tiene que ver con todo ese universo de agnosias y alexias en el que penetramos gracias a las conversaciones de los personajes, a sus indagaciones, ejercicios, consultas médicas, etc., y responde al modelo de mundo de la realidad efectiva. Por otro lado, tendríamos una segunda diégesis conformada por las secuencias oníricas del ajedrez, que estaría conectada con la primera a través de los personajes (aunque en este caso no hablamos de personas reales sino de piezas de ajedrez imaginarias que asumen la identidad de los protagonistas del film), pero que se sitúa en un tiempo y un espacio no identificables y que responde a un modelo de mundo totalmente opuesto al de la diégesis anterior.

6.4.2.1. Estructura diegética y régimen narrativo

Aunque un poco más adelante hablaremos de la estructura temporal del film, ahora analizaremos su estructura según la composición diegética: podemos comenzar diciendo que la primera de las diégesis descritas se basa en historias atómicas relacionadas tanto por el argumento como por el montaje. Estas historias no se desarrollan en episodios autónomos, sino más bien en bloques narrativos, ya que estos no son elementos independientes y aislados ni componen una unidad narrativa por sí mismos, sino que constituyen más bien secuencias narrativas que se relacionan a través de los distintos personajes. Como ya hemos comentado en diversas ocasiones, el hilo conductor que une las diferentes historias y bloques narrativos es el caso de Esther Chumillas, que abre y cierra el documental y que consideramos la historia nuclear principal.

Además, paralelamente a esta estructura, tenemos once secuencias que componen la segunda diégesis, correspondiente a la ficción inverosímil del ajedrez. En esta todos los personajes aparecen representados por distintas piezas, compartiendo tiempo y espacio y formando parte del mismo universo. Se trata de un mundo onírico que se presenta intercalado entre los bloques narrativos del modelo de mundo de la realidad efectiva y adquiere sentido si lo leemos en clave metafórica de lo que ocurre en ese otro mundo de

“personajes reales”⁹⁹. Es por esto que podríamos considerar que estas once secuencias conforman un bloque narrativo perteneciente a una diégesis distinta que se subordina a la principal, compuesta por las historias de los personajes “de carne y hueso”.

En resumen, puede decirse que el tema primordial del film es la reflexión en torno a la agnosia y la alexia, y que este se presenta, por un lado, a través de diferentes historias atómicas relacionadas por coordinación, y por el otro, a través de un mundo imaginario que juega un papel más metafórico y que nos reenvía directamente al universo carrolliano de *Alicia a través del espejo*. La trama más importante que desarrolla la película es la protagonizada por Esther Chumillas que, además de aparecer en distintas secuencias relatando su caso, también “se introduce” en las demás historias a través de conversaciones con sus protagonistas. Aparte de este bloque narrativo, que es el más importante, podría decirse que existen otros cinco: el de Yolanda y el de Rosario, que también tienen un gran peso, y el de Elvira y Paquita, que son secundarios. Asimismo, está el caso de Jordà que, como comentaremos más adelante, es un tanto particular puesto que también participa en todas las historias y, a la vez, conforma una propia, pero no protagoniza apenas secuencias dedicadas a su caso particular, sino que va ofreciendo pinceladas sobre este en las conversaciones con los demás¹⁰⁰.

Podríamos decir, en definitiva, que el último film realizado por Jordà se compone y ordena a través de dos diégesis conformadas por diferentes bloques narrativos que estructuran la trama y que nos cuentan una historia principal y varias secundarias. Aunque, como veremos a continuación, la estructura temporal del documental es cronológica lineal no vectorial, este asume en cierta manera el esquema clásico de introducción, nudo y desenlace propio de las películas de ficción, demostrándonos que el cine factual también sigue una estructura planificada y que, en definitiva, es construido, aunque sea sobre un referente real.

Por último, antes de pasar al análisis de la temporalidad, nos detenemos un momento en el régimen narrativo de *Más allá del espejo*, que se caracteriza por una “narración débil” ya que, por un lado, los existentes tienden a ocupar la mayor parte del espacio y los

⁹⁹ Y se comprende mejor aún si se conoce el especial interés de Jordà por la obra de Lewis Carroll.

¹⁰⁰ Hay que decir que Jordà protagoniza él solo algunas escenas, pero tan vinculadas a Esther que en realidad no podemos decir que él sea el verdadero protagonista. Por ejemplo, mientras lee el artículo de *El País* o camina buscando la casa de Esther. Además, también le vemos junto a quien parece una compañera del equipo de rodaje, esperando en un hotel a Rosario; sin embargo, aunque aquí cuenta una experiencia personal, la mayor parte del tiempo se dedica a explicar en qué consiste la agnosia y la alexia.

acontecimientos pierden peso, y, por el otro, los personajes son bastante enigmáticos en comparación con una película de narración fuerte, donde estos están mucho más definidos y clasificados según sus valores en un esquema axiológico dual (policía/criminal, blanco/negro, etc.). Además, en un film de narración débil como el que analizamos, las grandes acciones heroicas no tienen ningún sentido y las dudas y los miedos dejan de ser simples etapas en el recorrido del héroe para convertirse en la modalidad constitutiva de su comportamiento (Casetti y di Chio, 2010, p.190). A todo ello hay que sumarle una característica de otro tipo de relato propio del cine moderno, que va más allá de los tres regímenes clásicos de la narración: se hacen explícitos los mecanismos de la enunciación y la acción del narrador, cosa que lleva a que el texto se manifieste como tal. Esta modalidad de narrar se conoce como “metarrelato” y se trata de una estrategia presente en todos los films de Jordà en su última etapa en activo.

6.4.2.2. La temporalidad

Antes de comenzar con el análisis de la temporalidad, tenemos que señalar que según Casetti y Di Chio (2010), existen al menos dos clases de tiempo que se refieren a dos realidades bastante diferentes: por un lado, el tiempo-colocación, que tiene que ver con la determinación puntual de la datación de un acontecimiento, y por otro lado, el tiempo-devenir, que se propone como flujo constante que no puede ser reducido a los instantes que lo constituyen. Es precisamente este último el que nos disponemos a analizar según las tres coordenadas que lo definen: el orden, la duración y la frecuencia.

6.4.2.2.1. El orden

Se refiere a la forma en la que se suceden los acontecimientos de la diégesis en relación con su orden de aparición en el discurso. En el caso que nos ocupa, la ordenación temporal es cronológica lineal no vectorial, ya que se producen varias alteraciones en el orden de los eventos de la historia al ser representados por el discurso. Esto quiere decir que la sucesión de acontecimientos está ordenada de modo que el punto de llegada de la serie es distinto al de partida y además sigue un orden no homogéneo sino fracturado.

Lo que tenemos, en realidad, son las historias de los personajes más importantes (Esther, Rosario, Yolanda y Jordà) entremezcladas; a las que, además, se añaden otras dos secundarias (la de Elvira y la de Paquita) que ocupan una sola secuencia cada una. Parte de estas historias se desarrollan más o menos en el mismo momento, de hecho, vemos a la protagonista, Esther Chumillas, compartiendo tiempo y espacio con el resto

de personajes, es decir, que las distintas historias no solo se ruedan de manera independiente y luego se fragmentan para poder intercalarlas en el discurso narrativo, sino que el caso de Esther se mezcla directamente, ante la cámara, con los demás casos.

Como hemos dicho, las diferentes historias que aborda *Más allá del espejo* se presentan en el discurso de manera fragmentada y, a veces, cronológicamente desordenada. Esto lo vemos sobre todo en el caso de Yolanda Cañamares, que aparece por primera vez en una escena donde no tenemos referencia temporal alguna, pero en la que esta se nos muestra esperando un autobús turístico, que es el lugar donde está rodada la secuencia que comparte con Esther pocos minutos después y que data de septiembre de 2002. Sin embargo, la siguiente escena en la que aparece Yolanda es un *flashforward* ya que, como señala un rótulo, nos traslada a marzo de 2006, para, a continuación, regresar a la secuencia del autobús casi cuatro años antes¹⁰¹. Aún así, hemos de señalar que en general y en relación a la protagonista, el film tiene un sentido progresivo: nada más empezar, Esther aparece como una estudiante que acaba de comenzar la universidad y que vive con sus padres; conforme se va desarrollando la película, las múltiples conversaciones, encuentros y visitas a especialistas que protagoniza nos van contando su “historia de vida”, hasta que llegamos al final del documental y vemos a la joven conque dando clase en un colegio más de tres años después del inicio del rodaje.

6.4.2.2.2. La duración

La duración se define por la relación entre el tiempo que ocupan los acontecimientos de la diégesis y el tiempo que se tarda en narrarlos. En cuanto al tiempo de la historia, es decir, el tiempo del microuniverso que nos presenta el film, este tiene una duración de casi cuatro años. A este respecto hemos de señalar que la primera referencia temporal la encontramos nada más comenzar la película, cuando Jordà lee en voz alta el artículo sobre Esther con fecha del 2 de mayo de 2002. Inmediatamente después, en una escena en la que aparece el cineasta conversando con la protagonista en su habitación, tenemos un rótulo que señala que este encuentro tuvo lugar en julio del mismo año, y así, a lo largo del documental, se va marcando mediante este tipo de rótulos el momento en que

¹⁰¹ Los nueve rótulos que aparecen en el film están ordenados cronológicamente de julio de 2002 a febrero de 2006, excepto en el caso de la secuencia más importante en la historia de Yolanda, que muestra un rótulo de marzo de 2006 y que aparece entre una escena de julio de 2002 y otra de septiembre del mismo año. Lo que ocurre, además, es que la secuencia de Yolanda de 2006 aparece dividida en varios fragmentos que se intercalan a lo largo de la película, con lo cual, las anacronías temporales se repiten.

nos encontramos¹⁰². Como hemos dicho antes, se dan algunos saltos en el tiempo, y en este sentido, la última referencia temporal que aparece es de marzo de 2006, aunque en relación al discurso, esta fecha llega bastante pronto en el film: minuto 26. En resumen, el documental cuenta una historia que tiene una duración de aproximadamente cuatro años y utiliza para ello un discurso (la película) que dura 153 minutos. Por lo tanto, estamos ante una duración anormal por contracción.

Para contar casi cuatro años en la vida de Esther en una película de menos de dos horas se recurre frecuentemente al uso de elipsis narrativas, muchas de las cuales son pequeñas elipsis dentro de una secuencia que hacen posible, por ejemplo, mostrarnos de forma ágil a Jordà y a Esther en una sesión de ejercicios con su logopeda. En otras ocasiones, sin embargo, estas elipsis señalan grandes saltos temporales y se “representan” a través de la inclusión entre dos secuencias distanciadas en el tiempo de una escena de la partida de ajedrez. Del mismo modo, encontramos al menos un ejemplo de sumario o recapitulación marcada en una de las secuencias de este mundo de ficción inverosímil, cuando en un momento dado tenemos un plano general del tablero y vemos de forma acelerada el movimiento de dos piezas, al mismo tiempo que las sombras cambian de posición rápidamente, indicándonos que el sol se ha movido y que, por tanto, el tiempo de la diégesis ha quedado resumido en su plasmación en el discurso.

Por otro lado, también encontramos ejemplos de escenas en las que el tiempo del relato coincide con el de la historia. Es lo que ocurre, por ejemplo, en una pequeña secuencia donde Rosario le cuenta a Jordà en la terraza de un bar al lado del mar parte de su experiencia tras la operación en la que le extirparon un tumor del cerebro. Durante el minuto y medio que dura aproximadamente esta “confesión”, se nos muestra a Rosario hablando en plano medio corto y solo en una ocasión se nos da el contraplano de Jordà, que dura apenas unos segundos mientras seguimos escuchando a Rosario en *off*.

Asimismo, resulta interesante en cuanto a la duración el hecho de que algunas de las escenas oníricas pueden considerarse como pausas en el sentido de que ocupan un tiempo en el discurso que equivale a cero en el tiempo de la historia. Esto es así, por ejemplo, en una de dichas escenas que nos muestran al peón blanco avanzando en el tablero (movimiento que no tiene ningún significado concreto además del hecho de que

¹⁰² Aunque el paso del tiempo no solo lo conocemos por estos rótulos sino que el deterioro físico de Jordà y algunos acontecimientos también nos dan pistas sobre ello.

la historia sigue hacia delante y, con ella, la vida de la protagonista) e, inmediatamente después, la cámara realiza lentamente un movimiento ante todo descriptivo que rodea al peón en primer plano hasta que se desplaza hacia la derecha y se “esconde” detrás de una especie de pared antes de pasar por corte a la siguiente secuencia.

6.4.2.2.3. La frecuencia

Por último, antes del análisis del espacio, nos fijaremos en el tercero de los elementos que definen la temporalidad: la frecuencia. Esta hace referencia al número de veces que cada acontecimiento es evocado en el discurso en relación al número de veces que tiene lugar en la diégesis. A este respecto, la mayor parte del tiempo lo que tenemos es un relato singulativo, es decir, se nos cuenta una vez en el texto lo que ha ocurrido una vez en la historia. Aunque también existe algún ejemplo de relato iterativo, como cuando, nada más comenzar el film y mientras oímos a Jordà leyendo en *off* la noticia de *El País*, vemos a Esther caminando sola por una calle que, como sabremos más adelante, es la que debe recorrer cada día para ir a la facultad (además, la voz en *off* nos explica que por culpa de la agnosia, Esther camina sin dificultad por la calle sin saber cuál es la calle por la que camina, es decir, nos está hablando de un problema general que afecta a la protagonista todo el tiempo y no solamente en el caso que nos muestra la banda de imágenes). Asimismo, si nos fijamos en las veces que la protagonista narra las consecuencias de su enfermedad, podríamos considerar que estamos ante un caso de frecuencia múltiple, ya que se trata de sucesos similares que ocurren varias veces a lo largo de la historia y que se representan en el discurso también en distintas ocasiones.

6.4.2.3. El espacio

En este epígrafe analizaremos el espacio construido y representado en la pantalla a partir de tres ejes: el eje *in/off*, el eje *estático/dinámico* y el eje *orgánico/disorgánico*.

Lo más destacable en cuanto al **eje *in/off*** tiene que ver, como ya adelantamos, con el juego que se establece entre lo que vemos en el interior del encuadre y aquello que queda fuera. Así, por ejemplo, en una escena rodada en casa de Rosario, esta y Esther charlan en el salón mientras miran hacia la derecha del encuadre y se dirigen a alguien que no aparece en el plano. Sabemos que en ese fuera de campo al que interpelan no está Jordà, ya que cuando habla Rosario, dice textualmente: “Aunque nuestra patología es diferente y viene por diferentes caminos, porque la mía es quirúrgica, la suya [refiriéndose a Esther] no, la de Joaquín tampoco...”. Así, no solo están activando el

espacio que queda fuera de los bordes del cuadro, sino que además, están haciendo patente que “ahí fuera” hay alguien que las escucha y las filma. Y precisamente el subrayado del fuera de campo resulta aún más evidente cuando esta apelación es directa: en la primera secuencia, cuando Jordà llega al portal de Esther, se gira hacia la cámara y pregunta: “¿Sabemos el portal?” y una voz de hombre cuya fuente nunca aparecerá en cuadro le responde desde detrás de la cámara: “Creo que es la planta baja, ¿no? ¿Hay más plantas?”. Aquí, además de demostrar que el sonido no puede ser sometido a los límites espaciales, tenemos un claro ejemplo de autorreflexividad¹⁰³.

Por lo que respecta al espacio en relación a la **presencia o ausencia de movimiento**, queremos insistir en que el dinamismo de la cámara es la nota dominante en el modelo de mundo de la realidad efectiva, ya que, además de los movimientos propiamente dichos, la cámara se utiliza casi siempre sin soporte alguno. En este contexto, el espacio estático móvil no es muy frecuente, ya que muchas de las secuencias registran conversaciones entre personajes que están sentados¹⁰⁴ y los bordes, como hemos dicho, casi nunca son fijos. Sin embargo, el espacio dinámico descriptivo es muy común porque abundan las rápidas panorámicas para incluir en el encuadre la fuente sonora que quedaba fuera, o los movimientos de cámara que siguen a los personajes.

Por último, también podríamos considerar que existe dentro de este universo el espacio dinámico expresivo, que se da cuando la cámara realiza un movimiento en relación dialéctica y creativa con el de la figura. Un ejemplo lo encontramos en la secuencia en la que Jordà y Yolanda caminan juntos buscando un río que tiene un significado especial para esta última. En un momento dado, mientras ella describe el lugar que están buscando, este le va contando lo que ve y la cámara, que hasta entonces les seguía en su camino, les abandona momentáneamente y busca “por su cuenta” el río del que hablan.

En cuanto al mundo onírico del ajedrez, como también se adelantó más atrás, no se utiliza la cámara al hombro o la cámara en mano, por lo que los movimientos son mucho más suaves y sí que existe el espacio estático fijo en algunos momentos, sobre todo para dar una visión de conjunto de la partida. Del mismo modo, el espacio estático

¹⁰³ Esta dimensión *off* de detrás de la cámara, desempeña una “doble y paradójica función”: “acoger tanto aquello que para la diégesis puede suceder ‘detrás’ del punto de vista, como el propio aparato representativo” (Casetti y di Chio, 2010, p.124).

¹⁰⁴ Aunque no siempre es así y, además, también hay ejemplos de planos con un ligero movimiento debido al uso de la cámara al hombro y con figuras que se desplazan en el interior del cuadro.

móvil también aparece cuando se “enfrenta” a dos piezas en campo/contracampo y, asimismo, abunda igualmente el espacio dinámico descriptivo, puesto que la cámara acompaña muchas veces el movimiento de los personajes o el recorrido de su mirada.

Para cerrar este epígrafe, comentaremos brevemente el espacio de *Más allá del espejo* en cuanto a su **organicidad e inorganicidad**. En primer lugar, el espacio puede ser plano y aparecer como una superficie sobre la que se distribuyen de manera uniforme las figuras, o bien profundo. En este caso, predominan los espacios planos y conexos, y cuando aparece algún plano en profundidad, este suele unificar los distintos elementos situándolos en un lugar común en el que interactuar. Por ejemplo, cuando Jordà y una compañera esperan a Rosario en el hall de un hotel, tenemos un plano en profundidad que nos ofrece una visión de conjunto que une a los personajes con el ambiente: en el hall, Jordà y su compañera, que aparecen a escala de plano figura, se levantan del sofá que está a la derecha del encuadre, y a la izquierda del mismo y en profundidad vemos la puerta de entrada al hotel y a Rosario, que busca a Jordà. Luego, esta camina hacia la cámara hasta encontrarse con el cineasta y ambos se saludan. Por consiguiente, en este caso la profundidad de campo actúa de la manera más usual y sirve para homogeneizar.

En otras ocasiones, sin embargo, la continuidad del espacio se rompe al mostrarnos lo que ocurre desde un enfoque inusual: por ejemplo, una conversación entre Esther, Elvira y Jordà alrededor de una mesa mostrada en el reflejo de un espejo. Este enfoque es percibido por los espectadores como una forma extraña que juega con la relación entre lo que vemos y los bordes del encuadre, llevándonos a abandonar nuestra mirada espectacular al percatarnos de que nos encontramos ante una representación y ante una elección estética e ideológica que borra toda “naturalidad” y nos remite a lo externo.

En definitiva, podríamos concluir este epígrafe diciendo que *Más allá del espejo*, por lo que respecta a las secuencias del modelo de mundo de la realidad efectiva, no se presenta como un conglomerado fragmentado de lugares distintos, sino que más bien podría definirse como un conjunto de lugares conexos gracias sobre todo a los personajes y, en especial, a Esther y a Jordà, que conectan los diversos espacios. Sin embargo, el lugar en el que se desarrollan las secuencias de la ficción inverosímil es un espacio inorgánico que, aunque comparta personajes con el mundo de la realidad

efectiva¹⁰⁵, no tiene conexión alguna con el resto de la película. Por lo tanto, la suma de ambos mundos da lugar a un espacio fragmentado y heterogéneo, que vuelve a servir en cierta manera como metáfora del funcionamiento de las mentes agnósicas y aléxicas.

6.4.2.4. Los personajes

En el apartado que aquí comenzamos nos centraremos únicamente en los existentes que actúan como personajes. El análisis de los mismos, según Casetti y di Chio (2010), puede hacerse desde tres perspectivas: como personas, como roles o como actantes. En lo que aquí nos concierne, analizaremos todos los personajes como personas y solo los cuatro más importantes como roles, siendo Esther, protagonista principal del film, el único personaje con entidad suficiente para ser objeto de un breve análisis actancial.

- **Esther Chumillas**

Es un personaje que cumple los tres criterios (anagráfico, de relevancia y de focalización) para poder ser definido como tal. Si lo describimos en tanto que persona, se trata de la protagonista del film: una joven que vemos por primera vez con 18 años, y que, cuando termina el rodaje, tiene 22 y trabaja como maestra de educación especial y se está independizando con su novio. La muchacha, como venimos comentando, sufrió una meningitis vírica con trece años que la llevó a un coma y la dejó ciega y postrada en una cama. Poco a poco, recuperó la vista y la capacidad de moverse, pero la meningitis le causó agnosia visual. Esta dolencia incurable implica el déficit o incapacidad de una o más funciones neurológicas y en el caso de Esther, le hizo olvidar competencias básicas como leer, escribir, contar o distinguir los colores. Además, también perdió visión lateral y quedó epiléptica. Así, Esther es capaz de ver todo lo que tiene delante, pero parte de la información se pierde antes de llegar al cerebro y, como consecuencia, no puede leer las imágenes “normalmente”. En este sentido, por ejemplo, camina sin problemas pero no sabe por dónde camina, o reconoce a la gente por su voz o por algún otro detalle, ya que no puede establecer relación con la imagen como un todo. Por ello, ha de estar alerta las 24 horas del día, desarrollar técnicas para reconocer a su familia, utilizar sentidos como el tacto para orientarse, etc.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Esto no es del todo cierto puesto que no son exactamente los mismos personajes, ya que en un caso se trata de personajes reales y en el otro de seres inanimados que adoptan la identidad de los primeros.

¹⁰⁶ En *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (Oliver Sacks), se describe un caso de agnosia similar al de Esther, ya que su protagonista no es capaz de identificar en fotografías ni a sus familiares ni a sus amigos, ni siquiera a sí mismo. Según Sacks, no es que le falle la cognición, sino que

Esther es el personaje central y, además de contar su historia, es la figura que nos sirve para conectar con el resto de protagonistas, ya que Jordà la lleva de un sitio a otro a conocer a personas con patologías parecidas a la suya. Asimismo, como la joven estudia Educación Especial, comprende cómo y por qué se desarrollan este tipo de enfermedades y, a través de sus conversaciones con el resto de personajes, entendemos mucho mejor este universo tan desconocido de las alexias y las agnosias.

A pesar de que Esther nos cuenta los momentos más duros de su enfermedad y las dificultades a las que se enfrenta diariamente, es una persona alegre, valiente y optimista que no se detiene ante nada. Es la encargada de dar ánimos a algunos de los personajes cuando la enfermedad les supera y les ayuda a entender mejor lo que les ocurre. Es una joven a la que las circunstancias le han hecho madurar muy pronto y que, a pesar de su juventud, es capaz de asimilar lo que le ha ocurrido y de vivir con ello sin perder el sentido del humor. En definitiva, estamos ante un personaje redondo (es decir, complejo y variado), lineal (uniforme y bien calibrado) y dinámico en sentido general, ya que desde el comienzo del film hasta el final somos testigos de una evolución que la lleva a convertirse en una persona adulta como cualquier otra, a pesar de la agnosia.

Si analizamos a Esther en tanto que rol, podemos hablar de un personaje activo (fuente directa de la acción), autónomo (que “hace”, que es causa y razón de su actuación), modificador (porque es un personaje que trabaja para cambiar las situaciones) y protagonista. Mientras que si lo consideramos como actante, el personaje de Esther Chumillas puede ser definido como Sujeto en tanto que se mueve hacia el objeto para conquistarlo (el objeto sería superar las dificultades de la enfermedad y conseguir tener una vida “normal”) y actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea; pero también como Destinatario (porque finalmente y con mucho esfuerzo conquista el objeto deseado).

- **Rosario Villaescusa**

Aunque no tiene un papel tan importante como el de Esther, cumple también el criterio anagráfico, el de relevancia y el de focalización, puesto que tiene una identidad claramente definida, detenta un peso importante en la narración y es también relevante desde el punto de vista de la focalización. Se nos presenta como una mujer de unos

en su forma de proceder a la hora de enfrentarse a las imágenes ocurre algo muy extraño: aborda las caras como si fuesen rompecabezas abstractos, es decir, no se relaciona con ellas, no ve un rostro como correspondiendo a una persona, sino que lo identifica solo como una serie de elementos, como un objeto.

cuarenta años, profesora de piano, que tras la extirpación de un tumor en el cerebro, padece un tipo de agnosia. Como Esther, ha tenido que volver a aprender a leer y a escribir, así como a distinguir los números de las letras. Cuando camina por la calle ha de memorizar determinados elementos diferenciadores para poder orientarse, además, también ha perdido parte de la visión lateral. En definitiva, como dice la propia Rosario, tras la intervención y sus secuelas, la persona que era antes de la patología murió, y ahora es alguien totalmente diferente que vive y siente de otra manera.

Conoce a Esther porque contactó con ella tras leer el artículo de *El País*, igual que Jordà. En una de las secuencias del film comenta que lo que le llamó la atención de ese reportaje fue la “lógica” de Esther, con la que se identificó inmediatamente porque era una forma de razonar que solo podía entenderse si habías pasado por una experiencia similar. En todas las secuencias en las que aparece Rosario lo hace conversando con Jordà o con la joven conque y siempre habla sobre la enfermedad que los tres comparten. En las secuencias de la partida de ajedrez es la reina roja y sobre su vida personal solo sabemos que era profesora de piano antes de la operación y que vive en Murcia, además de que, como confiesa en una de sus conversaciones con el cineasta, tras pasar una fase en la que ni ella entendía el mundo que la rodeaba ni el mundo la entendía a ella, es “ahora” cuando está empezando a vivir de nuevo.

Todo lo dicho hasta el momento hace referencia al personaje en tanto que persona, pero si consideramos a Rosario como rol narrativo, podemos decir que, como Esther, es un personaje “activo” porque opera en primera persona y “autónomo” porque no se dedica a provocar acciones en otros personajes (“hacer hacer”), sino que “hace” directamente, sin causas y sin mediaciones. También en este caso Rosario representa un rol que trabaja para mejorar las cosas (aunque sea solo su situación personal, mientras que Esther también intentaba modificar la actitud de otros para mejorar su calidad de vida) y que, por tanto, puede considerarse “modificador”. Por último, aunque no detente el papel principal, es un personaje “protagonista” porque sostiene la orientación del relato y no intenta conseguir una orientación inversa como lo haría un antagonista.

- **Yolanda Cañamares**

Es, junto a Esther y Rosario, uno de los personajes principales (como esta última, cumple los criterios anagráfico, de relevancia y de focalización, aunque no tiene tanto peso en la historia ni en el discurso como Esther). Aparece siempre conversando con

Jordà o con la propia Esther, ya sea hablando de cómo su enfermedad acabó dejándola ciega, ya sea escuchando la experiencia de la joven conquense, a quien parece haber conocido a través del cineasta. En el universo onírico del ajedrez es la reina blanca. Ronda la cuarentena, como Rosario, vive en Barcelona y tiene una hija de tres años. Camina por la calle con la ayuda de Mandy, su perra guía. Vamos con ella y con Jordà hasta la casa donde veraneó de los 6 a los 12 años, y paseamos junto a ambos por la vereda de un río hasta llegar al lugar exacto en el que Yolanda fue consciente de que iba a perder la vista totalmente (fue un proceso progresivo que duró de los 21 a los 25).

Parece una mujer muy independiente y con carácter. En una ocasión confiesa que a veces se ríe a carcajadas de cosas muy serias y que a la gente le sienta mal, pero que no puede evitarlo. Además, no llega a abrirse como otros personajes, por mucho que Jordà intente conseguir de ella eso que hemos llamado una “revelación final”. Así, el cineasta la emplaza a “confesarse”, le dice literalmente: “siéntate ahí, descansa y habla, cuenta”, pero ella habla en cierto sentido como si lo hiciera sobre una tercera persona, por ejemplo, dice refiriéndose a sí misma: “yo me imagino que debía estar muy hecha polvo”. Se refiere al sitio concreto en el que se percató de que iba a quedarse totalmente ciega como un lugar que le da respeto, y también descubrimos, gracias a las preguntas de Jordà, que ha tenido problemas con el alcohol, o que le da vergüenza compartir algo tan íntimo ante la cámara, sin embargo, no llega donde el cineasta quiere e incluso le dice que tal vez él le haya dado demasiada importancia a ese sitio y a lo que pasó allí.

En resumen, podemos decir que Yolanda es un personaje redondo y lineal, pero estático, ya que durante todo el film adopta la misma actitud: se limita a escuchar a otros o a hablar sobre sí misma pero sin traspasar una cierta barrera. Es capaz de describir el momento en el que se dijo: “aprovecha, mira, recuerda lo que tienes a tu alrededor porque esto se acaba”, pero no va más allá, no explica lo que sintió realmente ni cómo reaccionó después de perder la visión.

Yolanda podría considerarse, en tanto que rol, un personaje “pasivo” porque lo que vemos casi todo el tiempo es el intento de Jordà de hacerle contar lo que él tanto espera. En este sentido, también podríamos decir que es un personaje “conservador”, puesto que no se esfuerza por que nada cambie, así, aunque a veces notamos melancolía en sus palabras al hablar de lo que antes podía ver y ahora no, termina resignándose y asumiendo que “es lo que hay”. En la misma línea, ha desarrollado un humor sarcástico

que, aunque molesta a la gente, no pretende cambiar porque “ya tiene bastante con lo que tiene”; y también en este sentido podría decirse que juega un poco el papel de “antagonista” en cuanto a su actitud y a la manera de afrontar la vida: frente al optimismo y a las ganas de conocer y de ayudar de Esther, Yolanda acepta las cosas como son y no intenta cambiarlas o ayudar con su experiencia a otros, simplemente ha aprendido a vivir con su enfermedad y no quiere darle más importancia.

- **Joaquim Jordà**

Jordà es el primer personaje que aparece en el film y, como los descritos hasta ahora, cumple los tres criterios propuestos por Casetti y di Chio. Además de encontrar a Esther y de conducirla por la película, también cuenta algunos detalles de su enfermedad y participa en algunos ejercicios dirigidos por la logopeda Núria Torrades. Asimismo, conocemos algunos pormenores de su salud gracias a ciertos comentarios de Esther.

El cineasta, que aparece en el documental en tanto que enfermo y en tanto que director del film, a veces toma el protagonismo comparando la situación de otro personaje a la suya, explicando qué es la agnosia o contando algún episodio de su enfermedad, pero en otras ocasiones se limita a dar ánimos, a exaltar las virtudes de los demás personajes, a hacerles preguntas o a intentar conseguir que se relajen y que hablen sinceramente. Otras veces, sin embargo, deja que sean otros miembros del equipo de rodaje quienes interactúen con los “enfermos”. Pero cabe decir que estamos ante el film en el que el cineasta adquiere un protagonismo mayor, ya que aparece en escenas junto a todos los personajes y también solo, y sirve de nexo entre las diferentes historias, aunque es cierto que el documental se construye en torno a Esther Chumillas y a su desarrollo vital.

Jordà, al que podríamos definir como un personaje redondo, lineal y dinámico¹⁰⁷, aparece en el film en tanto que director para “organizar el plano desde dentro” y para “intervenir” (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006, p.54), es decir, para orientar lo que ocurre y llevar las cosas por donde más le interesa, provocando abiertamente determinadas situaciones¹⁰⁸. Así, el realizador va dando forma al documental a partir de

¹⁰⁷ Dinámico en el sentido de que unas veces se muestra más protector, sobre todo con Esther, a quien cuida y a quien reconoce en varias ocasiones el mérito de ser quien más sabe de agnosias y alexias; otras veces simplemente está presente, escuchando y observando, como si fuera un espectador; en otras ocasiones emplaza a los personajes a que se abran; también toma la iniciativa en ciertos momentos y cuenta su experiencia como enfermo, en lugar de representar su rol de director del film, etc.

¹⁰⁸ Como cuando insta a Yolanda a que se relaje y hable; o como cuando Esther está sometándose a pruebas médicas y para entretenerla, le pide que cuente más cosas acerca de lo que sabe.

las circunstancias concretas que se van sucediendo, aprovechando lo que el azar le brinda pero también construyéndolo de manera dialógica.

El cineasta, como en *Monos como Becky*, adopta tanto el rol de director como el de enfermo, aunando en ocasiones los dos: por ejemplo, en la primera secuencia, mientras camina por la calle buscando la casa de Esther, interactúa en tanto que cineasta con el equipo de rodaje y se dispone a contactar con la joven conque ante las cámaras para, a continuación, convertirse en una especie de guía que la llevará de un personaje a otro. Pues bien, en ese mismo instante Jordà aparece ya como enfermo, y los espectadores lo notamos por su desorientación, sus titubeos o su dificultad para leer.

Por último, si nos fijamos en este personaje en tanto que rol narrativo, podemos decir que es “activo” e “influyente”, puesto que provoca acciones en otros. Asimismo, es modificador, ya que organiza todo el film para dar a conocer el mundo de las agnosias y las alexias pero también para conectar a los personajes entre sí (él incluido) y hacer que se influyan mutuamente con el fin de sacar algo positivo de todo ello. Finalmente, es un personaje “protagonista” como Esther porque sostiene la orientación del relato en el mismo sentido que esta y es fuente tanto del “hacer hacer” como del “hacer”.

- **Elvira del Álamo y Paquita Ràfols**

Estos dos personajes secundarios cumplen el criterio anagnóric, y aunque no tienen tanta importancia como los anteriores desde el punto de vista de la focalización o de la acción narrativa, sí que contribuyen a la reflexión en torno a la agnosia y la alexia, y sirven para que conozcamos más profundamente al personaje de Esther Chumillas.

Paquita, que está representada en la partida de ajedrez por el caballo rojo, es una catalana de unos sesenta y tantos años que, tras una embolia con varias repeticiones, sufre alexia. Aparece en una secuencia rodada en el patio de su casa, donde acuden Jordà y Esther para hablar de su caso. Tiene problemas para leer y algunos problemas “de espacio”, pero son leves y le ocurren sobre todo cuando está nerviosa. Esther la somete a algunas pruebas y ejercicios tras los cuales le diagnostica “alexia pura”.

En cuanto a Elvira, Jordà le presenta a Esther en el hospital Vall d’Hebron. Se trata de una mujer de mediana edad que se muestra muy afectada por la enfermedad, que padece desde que tuvo una encefalitis no mucho tiempo atrás y que todavía no parece haber asumido del todo. Asegura que la epilepsia es lo que más la deprime y está a punto de

ponerse a llorar en varias ocasiones durante su charla con Jordà y con Esther. Escucha atentamente la experiencia de esta y sus consejos, pero parece que no ve muchas probabilidades de salir adelante y está muy desanimada. Sin embargo, gracias a su conversación con Esther y con Jordà, conocemos mejor a estos dos personajes y sobre todo vemos la enorme fuerza y optimismo de Esther, que insiste una y otra vez en hacer ver a Elvira que con esfuerzo y constancia todo se consigue.

- **Núria Torrades, Isabel Roca y David Doblas**

Estos personajes cumplen el criterio anagnóric porque tienen una identidad definida, pero no son enfermos de agnosia y alexia y su peso en la narración así como la atención que se les reserva en el proceso narrativo es bastante escasa.

Núria Torrades es logopeda en el Hospital Vall d'Hebron y, que sepamos, se encarga de la “rehabilitación” de Jordà y de Elvira. En una ocasión, el cineasta se lleva a Esther consigo a la consulta de Torrades y ambos realizan varios ejercicios orientados por esta, que parece conocer bien a Jordà, ya que cuando Esther le cuenta algunos de los comportamientos “extraños” del cineasta que ella asocia a su enfermedad, Núria dice que el realizador a veces hace esas cosas raras adrede para llamar la atención.

En cuanto a Isabel Roca, aunque no conocemos su nombre hasta que aparece en los títulos de crédito del final de la película, sabemos que es médico por su indumentaria, porque trabaja en el mismo hospital que Torrades y porque, además de que Jordà la presenta como “la doctora”, es la encargada de explicar para el cineasta y para la cámara cómo afectan las alexias y las agnosias al cerebro, además de someter a Esther a algunas pruebas médicas. Podríamos decir que este existente se encuentra en un lugar intermedio entre personaje y ambiente, ya que se utiliza para identificarla un nombre genérico (doctora) y tiene la función de aportarnos información técnica sobre las enfermedades cognitivas que aborda el documental, pero no cumple un papel importante en la diégesis ni tiene un peso demasiado relevante en el discurso.

Por último, David Doblas es el novio de Esther y aparece al final de la película, mostrándonos junto a ella el piso que ambos van a compartir en Cuenca. Sabemos, por la conversación que mantienen con Jordà y con una compañera del cineasta, que la pareja se conoció por Internet en 2001 y que él se ha trasladado de Sevilla a Cuenca para estar con ella. Aunque su aparición en la película es breve, David sí que tiene un

peso importante en la historia, ya que es el novio de Esther y también tiene representación en el mundo onírico del ajedrez, donde encarna al rey blanco.

- **Otros existentes**

Además de los personajes descritos, también queremos comentar brevemente que aparecen otros existentes que no llegan al nivel de personajes, como es el caso de una de las maestras del colegio en el que trabaja Esther y que, aunque no es identificada con nombre propio, sabemos por el contexto, por la indumentaria y por la conversación que mantiene con Jordà que se trata de una de las compañeras de la protagonista. Esta cuenta qué tipo de alumnos tienen en el colegio y qué dificultades ha experimentado Esther para habituarse a su trabajo, aunque destaca por encima de todo sus virtudes.

Los otros casos relevantes tienen que ver con tres miembros del equipo de Jordà que aparecen ante la cámara interactuando con algunos de los personajes. En el caso de la primera, deducimos que se trata de alguien del equipo de rodaje porque espera junto a Jordà en el hall de un hotel a que llegue Rosario, y mientras tanto le hace preguntas sobre la alexia. Poco después, cuando el cineasta y Rosario ocupan el mismo plano mientras comen en un restaurante, miran en dirección frontal y hablan dirigiéndose a alguien que está fuera de campo y en algunas ocasiones escuchamos en *off* la voz de la misma chica preguntando algo. En otro momento, es Laia Manresa, la coguionista de la película, la que camina junto a Esther con unos cascos sobre la cabeza mientras esta le explica cómo se orienta por la calle cuando va ella sola. Sabemos que es una de las guionistas porque la conocemos de otras películas de Jordà, pero en ningún momento aparece identificada como tal. Sin embargo, los cascos nos hacen pensar que, efectivamente, se trata de alguien que forma parte del equipo de rodaje. Por último, hay otra mujer joven que acompaña a Jordà y a Esther el día en que esta hace el primer examen de las oposiciones de Pedagogía Terapéutica y también cuando ella y David muestran ante la cámara la casa donde van a vivir. En esta ocasión, sabemos que este existente forma parte del “mundo de Jordà” porque hace preguntas a Esther continuamente y, por tanto, intuimos que no es conocida suya, aunque tampoco sabemos qué función desempeña en el equipo del cineasta.

6.4.3. Los regímenes de la representación

A lo largo del epígrafe “El análisis de la representación” hemos hablado del texto fílmico en tanto que texto que construye un “mundo posible” a través de tres niveles:

puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. Este “mundo posible” que crea el film está conectado con el “mundo real” y, esta conexión puede ser de distintos tipos. En el caso de *Más allá del espejo*, como ya venimos advirtiendo, las secuencias pueden dividirse en dos “mundos” muy diferentes aunque muy interrelacionados. El primero, el de la realidad efectiva, se correspondería con el régimen de representación de la “analogía absoluta”, ya que nos encontramos en el ámbito de lo que tradicionalmente se conoce como documental, caracterizado por la escasez de manipulación técnica y de grandes artificios, ya que “opera al abrigo de la realidad” (Casetti y di Chio, 2010, p.147). No obstante, la obra de Jordà, aunque está emparentada muy directamente con el cine factual, utiliza la realidad como punto de partida para reflexionar sobre ella, situándose siempre en la borrosa frontera entre la ficción y el documental. Sin embargo, a pesar de que esa representación de la realidad se someta a determinadas exigencias organizativas e incluso se vea afectada por la intervención directa del cineasta, los personajes y los ambientes existen en el mundo real; los mecanismos de producción y enunciación se muestran como parte de la realidad filmada; en la puesta en serie, por ejemplo, se opta muchas veces por sustituir el campo/contracampo por movimientos de cámara para captar lo real en su justa duración; etc.

En segundo lugar, el que hemos denominado modelo de mundo de la ficción inverosímil, compuesto por las secuencias de la partida de ajedrez, se correspondería con el régimen de representación de la “analogía negada”, a pesar, como hemos dicho, de que este mundo onírico constituye en cierta manera una metáfora del mundo de la realidad efectiva. Se trata, como describen Casetti y di Chio (2010) de “una actuación fuertemente manipuladora [...] encauzada hacia una expresividad de tipo connotativo”, donde “los objetos puestos en escena no son válidos por sí mismos, sino por el sentido que les confiere la operación representativa” (p.147), donde la puesta en cuadro sirve para subrayar un material que puede definirse como “expresivo” y donde la puesta en serie está basada en mecanismos más complejos y artificiales que en el caso anterior.

6.5. *Análisis de la narración*

Como el cine “se ha convertido en algo ‘naturalmente’ narrativo: un lugar en el que esta dimensión específica se confunde con el todo” (Casetti y di Chio, 2010, p.154), a veces no está muy claro si cuando hablamos de narración nos referimos a los contenidos de las imágenes o a la forma en la que estas se presentan, de ahí que en el análisis de la

representación ya aparezcan algunos elementos de la narración y viceversa. Además, queremos recordar que el análisis textual aquí propuesto es solo una posibilidad entre muchas otras para sacar a la luz los componentes de base de un film, los códigos que activa, los tipos de signo que usa, etc., y que la forma escogida para analizar los rasgos que definen la representación, la narración y la enunciación cinematográfica de *Más allá del espejo* podría presentarse con una estructura y una organización distintas.

6.5.1. Los componentes de la narración: existentes, acontecimientos y transformaciones

La narración cinematográfica podría definirse como una ordenación de imágenes y sonidos que presenta al espectador unos acontecimientos que les ocurren a unos personajes en un espacio y un tiempo determinados, y que son organizados por una o varias instancias narrativas. Para Casetti y di Chio (2010), en última instancia la narración se compone de tres categorías: los “existentes”, los “acontecimientos” y las “transformaciones”¹⁰⁹ (pp. 154 y 155).

La primera de ellas, los “**existentes**”, ya fue comentada brevemente en el capítulo de la puesta en escena y, más ampliamente, en el epígrafe anterior en tanto que uno de los tres componentes básicos del universo diegético. En cuanto a los “**acontecimientos**”, que se subdividen en acciones y sucesos, están íntimamente relacionados con los temas de la película, que introducíamos también más atrás y que pueden resumirse en dos ideas: la reflexión en torno al mundo de las alexias y las agnosias y, de manera más indirecta, el planteamiento de cómo representar la realidad a través del cine, tema que aparece en todas las películas de Jordà dentro de su tercera etapa, y que en *Más allá del espejo* está íntimamente ligado a los problemas cognitivos de los protagonistas.

Estos temas se plantean a través de diversas tramas que tienen que ver con las historias particulares de cada uno de los personajes. La trama principal, como sabemos, es la protagonizada por Esther Chumillas, que puede considerarse hilo conductor del documental, ya que es a través de la presentación de su “historia de vida” (Goffman, 2009) como conocemos al resto de personajes y, por consiguiente, las distintas subtramas: las de Rosario, Yolanda y Jordà son las más importantes, y las de Paquita y Elvira estarían en segundo lugar.

¹⁰⁹ Aunque esta definición de narración tiene en cuenta sobre todo la dimensión de la “historia”, es decir, de los contenidos narrados, también resulta imprescindible atender a la dimensión discursiva.

Como estamos ante un ensayo filmico muy cercano al cine factual y compuesto fundamentalmente por conversaciones y relatos que intentan explicar las enfermedades que padecen los protagonistas, las acciones y los sucesos están muy lejos del preponderante papel que cumplen en películas con un régimen de narración fuerte; sin embargo, podemos comentar algunos ejemplos concretos para ver qué tipo de acciones aparecen en el film y cómo hacen avanzar o no la trama dependiendo del caso¹¹⁰.

Por ejemplo, podemos considerar como acción el empeño de Jordà por lograr que Yolanda “se abra” y cuente sinceramente cómo fue el proceso en el que se volvió consciente de que su enfermedad la dejaría ciega. Para ello, el cineasta y su equipo la acompañan a la casa en la que veraneaba de pequeña y a la montaña donde iba a relajarse cuando estaba enferma, mientras Jordà intenta que se sienta cómoda y le hace preguntas para animarla a hablar. Si consideramos dicha acción como comportamiento, es decir, en términos fenomenológicos, podemos definirla como consciente (Jordà utiliza ya en otros films la técnica de inscribir al personaje en un contexto espacial importante para él e “invitarlo” a que se sincere), individual (quien realiza la acción es un protagonista único, aunque con ayuda del equipo de rodaje), transitiva (es una acción que afecta directamente a otro personaje) y repetitiva (esta búsqueda de la “revelación final” se da en todas las escenas en las que el cineasta y Yolanda aparecen juntos).

A continuación, si consideramos la acción descrita desde un punto de vista formal, podemos hablar de una clase de acción que puede ser entendida como obligación: Jordà se sitúa frente a un deber que asume como “misión” a llevar a cabo, es decir, el cineasta, para lograr una exploración a fondo en torno a las agnosias y las alexias necesita esos momentos de “revelación” de los personajes. En el caso que aquí tratamos, el objetivo es que Yolanda, al situarse en el lugar exacto donde fue consciente de que su pérdida de visión acabaría en ceguera total, sea capaz de relatar los sentimientos e impresiones que la invaden al recordar aquel doloroso momento. Sin embargo, finalmente, el cineasta no logra alcanzar su meta y la subtrama construida alrededor de Yolanda llega a su fin¹¹¹.

¹¹⁰ En ningún caso realizaremos un análisis que tome las acciones como estructuras relacionales entre actantes, puesto que estas no tienen, a nuestro entender, entidad suficiente para ser analizadas a ese nivel.

¹¹¹ En relación con la acción descrita, también podríamos referirnos a otra clase de acción que desempeña, en este caso, Yolanda: el viaje. Este personaje realiza tanto un viaje físico (a la casa en la que veraneó durante su infancia y al lugar donde fue consciente de que no volvería a ver) como psicológico, ya que lleva a cabo un esfuerzo de introspección para relatar lo que significó aquella experiencia.

Por otro lado, si nos fijamos ahora en la trama principal del film, podemos considerar como acción la decisión de Esther de salir adelante y de luchar por lo que quiere. Como hemos comentado, *Más allá del espejo* es un documental construido a partir de conversaciones, “pseudoentrevistas”, relatos, etc., y en varias ocasiones a lo largo de la película escuchamos a Esther contando cómo apareció su agnosia, lo que sufrió al principio y cómo poco a poco ha conseguido llegar al estado tan avanzado de recuperación en el que se encuentra. Esta acción, si la analizamos como comportamiento, se caracterizaría por ser voluntaria (responde a una intencionalidad y a una voluntad clara del sujeto que la realiza), consciente (la propia Esther cuenta cómo, en las horas más bajas al comienzo de la enfermedad, se dio cuenta de todo lo que sus padres estaban haciendo por ella y decidió “devolvérselo de alguna manera”), individual (es algo que decide la protagonista de forma autónoma e independiente), transitiva (en el sentido de que esa decisión afecta a todos los que tiene a su alrededor) y repetitiva (es una lucha que debe realizar día a día, haciendo frente a las múltiples diversidades).

A continuación, si pasamos a un análisis formal de esta misma acción, podría entenderse por un lado como “prueba”: ante esa “vida truncada” por la enfermedad de la que habla la protagonista, consigue salir adelante con mucho esfuerzo y, gracias al apoyo de su familia primero y a la ayuda de otra gente en circunstancias parecidas a la suya más tarde, logra aprender a vivir de otra manera pero, al mismo tiempo, consigue tener una vida como los demás: estudia una carrera, aprueba unas oposiciones, trabaja en un colegio, alquila un piso con su novio, etc. Estamos, en definitiva, ante la victoria de la heroína del film. Además, también podríamos hablar de esta acción como “viaje” (en este caso introspectivo, psicológico), ya que Esther toma la determinación de salir del agujero a partir de la reflexión personal acerca de todo lo que le está ocurriendo.

Por último, abordamos el tercero de los elementos que componen la narración: las “**transformaciones**”. Estas hacen referencia a la evolución que desencadenan los acontecimientos en el curso de la trama. Por ejemplo, si volvemos a la acción que acabamos de comentar, veremos que también puede analizarse en términos de la transformación que experimenta la protagonista. Si abordamos dicha transformación desde el punto de vista del actor fundamental del cambio, nos percatamos de que lo primero que ocurre, tal y como Esther lo cuenta al comienzo del film, es un cambio de actitud: la joven se encontraba totalmente hundida al verse ciega y en una silla de ruedas cuando era todavía una niña, sin embargo, al ser consciente de la total dedicación de sus

padres, sintió algo que le dio fuerzas por dentro y que la empujó a luchar por cambiar las cosas. Así, lo primero que se da es un cambio de actitud individual (puesto que es Esther quien toma la determinación de seguir adelante), explícito y complejo (ya que no afecta a un solo rasgo del personaje sino al personaje entero: su personalidad, sus sentimientos, su manera de afrontar la vida, etc.).

Si pasamos ahora a un análisis formal, podemos describir este cambio de actitud de Esther como un proceso de mejoramiento que no se queda en simple deseo sino que conduce a resultados visibles: el objetivo se alcanza y lo que empezó como un cambio de actitud ha terminado en un cambio de carácter. Esto lo vemos claramente en los encuentros entre la protagonista y personajes que se sienten tan desanimados como ella al comienzo: Esther insiste en la idea de que con esfuerzo y voluntad las cosas pueden mejorar mucho, es un personaje, como dice Núria Torrades, “incombustible”.

Para terminar el análisis de esta transformación, la abordamos en tanto que variación estructural: en este caso podemos hablar de lo que Casetti y di Chio (2010) denominan “saturación”, ya que se trata de una operación por medio de la cual la situación de llegada del film representa la conclusión predecible en relación a la situación de partida: si en la primera secuencia en la que Esther y Jordà conversan, esta relata cómo apareció la meningitis, cómo se hundió durante las primeras semanas y cómo decidió cambiar de actitud y luchar por su vida, a lo largo del documental y sobre todo en las últimas secuencias, asistimos al triunfo definitivo de la protagonista, que consigue en la vida las mismas cosas que cualquier otra persona que no padezca ninguna enfermedad.¹¹²

6.5.2. Estructura enunciativa

La estructura enunciativa de un film está conformada tanto por figuras reales (Emisor y Receptor) como vicarias (Destinador/Destinario, Autor implícito/Espectador implícito, Narrador/Narratario, etc.). En cuanto a las primeras, las más usuales en el caso del **Emisor** son la del director y la del guionista, que en *Más allá del espejo* coinciden en Joaquim Jordà; los **Receptores** somos nosotros mismos, los espectadores.

¹¹² En el caso de otras transformaciones, el resultado no es el mismo. Por ejemplo, en lo que se refiere a la trama protagonizada por Yolanda, podríamos hablar de “suspensión”, ya que la situación de partida no encuentra una solución satisfactoria al final del film en relación a las expectativas del cineasta y también de los espectadores; sin embargo, desde el punto de vista de Yolanda, hablaríamos más bien de “estancamiento”, ya que permanecen básicamente los datos iniciales, aunque con pequeñas variaciones.

Respecto a las figuras vicarias, la primera de ellas, es decir, el **Autor implícito**, hace referencia a las actitudes y al modo de hacer del responsable del film, que deja huellas y marcas de estilo en la narración. En este sentido, podemos incluir aquí, por ejemplo, algunos de los rasgos más característicos de la puesta en cuadro, que muchas veces subrayan las decisiones técnicas e insisten en la naturaleza construida de las imágenes: el movimiento casi constante de la cámara en las secuencias de realidad efectiva, el hecho de que esta se coloque rara vez a la altura de los ojos de los personajes, movimientos de cámara bastante expresivos, o la presencia de elementos tan característicos del cine de Jordà como el espejo, que además de remitirnos a la obra de Lewis Carroll, se utiliza frecuentemente para mostrarnos escenas desde un enfoque inusual, de tal manera que la relación entre lo que aparece en el interior del encuadre y los bordes de este se tensa y nos lleva a los espectadores a percibir lo que estamos viendo de una forma extraña que nos impide tener una actitud meramente espectral.

Por lo que se refiere al **Espectador implícito**, hay varios indicios a lo largo del documental que nos remiten a él: por ejemplo, en una de las primeras secuencias, mientras Jordà y una compañera de su equipo esperan en el hall de un hotel, la joven le hace preguntas sobre las alexias y las agnosias. En esta escena, de alguna manera, los espectadores nos vemos representados ya que se nos está contestando a nuestras propias dudas (se supone que los miembros del equipo deben conocer ya estas enfermedades). Asimismo, en las situaciones que muestran a algunos de los protagonistas comentando que la gente “normal” no entiende lo que les ocurre, también se está indicando la presencia de los receptores, que son “esa gente” que no comprende estas patologías y a la que va dirigido el documental con la voluntad de cambiar esta realidad.

Finalmente, si nos fijamos en el **Narrador** y el Narratario, podemos decir que Jordà vuelve a tomar protagonismo. Estaríamos, pues, ante un Narrador homodiegético (puesto que interviene en la historia narrada), pero también intradiegético (porque aparece icónicamente). Este, como hemos dicho, relata sus propias experiencias en tanto que enfermo, y a la vez organiza todo lo que ocurre en tanto que director. Es decir, el Emisor (entidad real) se “figurativiza” en la persona de Jordà¹¹³, que aparece en la película como un personaje doble: su papel como personaje-autor consiste en “ayudar” a que el resto de protagonistas narren sus experiencias, realizar “pseudoentrevistas”,

¹¹³ El Enunciador se encarna en personaje, deja de ser una instancia abstracta y se convierte en Narrador.

poner en contacto a Esther con los demás y hacer que se produzcan determinadas situaciones ante la cámara; además, en un momento concreto, Jordà hace referencia explícita a su condición de director del film que estamos viendo¹¹⁴. Por otro lado, en tanto que personaje-enfermo, cuenta algunas de sus vivencias como agnóstico y aléxico. En este sentido, a Jordà le vemos ya en la primera escena mientras lee el artículo de *El País* y, cuando se intercalan otras imágenes, seguimos escuchando su lectura en *off*. No hay *voice over*, sin embargo, es el cineasta quien conecta a la protagonista con el resto de personajes (cosa que vemos explícitamente ante la cámara) y quien, como acabamos de señalar, organiza el documental en su totalidad. Aunque es cierto que él no es el único Narrador, ya que a lo largo del film cede la palabra a las mujeres protagonistas que cuentan ellas mismas sus “historias de vida”, convirtiéndose también en Narradoras.

Por último, podemos considerar que Jordà es, asimismo, **Narratario** cuando son Esther, Rosario, Yolanda, Elvira o Paquita las que cuentan sus experiencias en primera persona. En este caso nos encontramos ante un Narratario homodiegético e intradiegético. Sin embargo, cuando es el cineasta quien protagoniza una escena, el Narratario puede ser de varios tipos: por ejemplo, cuando oímos la voz del cámara responder al director en el portal de Esther, estamos ante un Narratario heterodiegético y extradiegético. Y lo mismo ocurre cuando Rosario y Jordà charlan mientras comen juntos y se dirigen a las figuras del espacio *off*. Por otro lado, también existen Narratarios heterodiegéticos e intradiegéticos: sería, por ejemplo, el caso de la joven que espera junto a Jordà en el hall del hotel y le hace preguntas sobre su enfermedad (aquí el Narratario aparece icónicamente pero no tiene la entidad de un personaje). En este mismo sentido, aunque en distintos grados de importancia, pueden considerarse Narratarios las otras dos mujeres que forman parte del equipo de producción/rodaje y que aparecen ante la cámara, ya que representan figuras que están ahí para observar, indagar, descubrir, etc., igual que ocurre con Núria Torrades, que es un narratario cuya función principal es recibir las historias de Esther, Jordà y Elvira, y permitirnos así conocerles mejor.

6.5.3. Focalización, Ocularización, Auricularización

El punto de vista tiene tres posibles significados: el literal, el figurado y el metafórico. En el mismo sentido, podemos hablar de *ver* en el primer caso (lugar desde el que se

¹¹⁴ En la conversación que mantiene con Elvira y con Esther en el hospital Vall d’Hebron, Jordà dice: “yo hacía películas antes, dejé de hacerlas y ahora vuelvo a hacerlas, que es lo que estoy haciendo ahora”.

ve), *saber* en el segundo (conjunto de conocimientos a partir de los que se procede) y *creer* en el tercero (sistema de valores y de conveniencias al que nos adecuamos).

Al hablar de **focalización** nos referimos a la relación de saber entre el emisor de un discurso, los personajes que aparecen y los espectadores que lo reciben. Si analizamos *Más allá del espejo* desde este punto de vista, podemos decir que estamos ante un relato con una focalización interna variable, ya que los distintos protagonistas toman la palabra y se convierten en focalizadores al contar sus experiencias en primera persona. En este sentido, es Jordà quien nos presenta el caso de Esther en la primera secuencia y quien, poco después, nos hablará de su propia experiencia. También él conduce a la joven a su encuentro con los demás y nos explica a nivel teórico las patologías que padecen, pero son ellos los que nos cuentan sus respectivas historias (y Jordà la suya).

Por lo que se refiere a la **ocularización**, esto es, a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, debemos señalar que, además de las imágenes marcadas por movimientos bruscos y angulaciones no “naturales”, a veces se adopta el punto de vista de algunos de los personajes, y en otras ocasiones se hace uso de la ocularización externa. En cuanto a la ocularización interna, encontramos, entre otros, el siguiente ejemplo: en un momento dado, se nos muestra a la reina blanca (que representa a Yolanda) mirando hacia el mar y, con un suave movimiento de cámara, nos acercamos a ella y la sobrepasamos hasta que toda la imagen queda impregnada por el mar. Inmediatamente después, pasamos por corte a un plano general de un río (ambas escenas están unidas por la misma música extradiegética) y, gracias a un movimiento inverso –la cámara retrocede–, Yolanda (esta vez, el personaje real) entra en plano por la derecha del encuadre, y la vemos apoyada en una barandilla “mirando”¹¹⁵ el río.¹¹⁶

Por otra parte, en lo que respecta a la ocularización externa, podemos comentar, por ejemplo, otra escena también sacada a colación anteriormente: la primera conversación que mantienen Jordà y Rosario sentados a la mesa de un restaurante. Como ya se explicó, ambos comparten plano mientras hablan mirando a alguien que parece estar en el fuera de campo a la izquierda del encuadre y que no vemos en plano en ningún momento. Aunque podemos intuir quién es este personaje “oculto” porque oímos su voz en *off* en un par de ocasiones y la relacionamos con la joven que aparecía en la escena

¹¹⁵ Entrecomillamos “mirando” porque, en realidad, Yolanda no puede ver.

¹¹⁶ En este caso hablamos de ocularización interna secundaria, puesto que es producto del montaje

anterior, en realidad, los espectadores estamos en inferioridad de condiciones con respecto a los personajes que aparecen en el interior de los bordes del encuadre ya que, aunque vemos lo que ocurre “desde fuera”, hay algo que se nos escapa.

Por último, en lo que concierne a la **banda de imágenes auditivas**, hay que señalar algo bastante obvio: en las secuencias de realidad efectiva, los ruidos y efectos que oímos son reales, ya que lo que se está representando es un mundo no construido para la cámara sino que existe independientemente de esta. Cuando escuchamos alguna nota de música extradiegética al final o al comienzo de alguna de estas escenas, se debe a que antes o después hay una secuencia del modelo de mundo de ficción inverosímil (donde siempre se oye una música de piano). Sí que oímos, en cambio, música diegética en la última secuencia del film, donde Esther trabaja con un alumno utilizando canciones infantiles. Por otro lado, respecto al universo onírico del ajedrez, como hemos dicho, siempre se escucha una música extradiegética de piano, y nunca tenemos sonido ambiente, voz *off* ni *voice over*. En relación con esto, cabe decir que en las secuencias del mundo de realidad efectiva tampoco hay *voice over* y las voces en *off* que oímos corresponden las más de las veces a personajes identificables que están fuera de campo. El único caso algo distinto es el que encontramos al comenzar el film, cuando Jordà lee en voz alta el artículo sobre Esther y vemos mientras tanto algunas imágenes de esta caminando por la calle o del propio cineasta buscando su casa. Por último, en lo que respecta a la auricularización, la banda sonora está sometida a la distancia permanente de los personajes, por lo tanto, estamos ante una auricularización cero.

6.5.4. Régimen de la comunicación

Según Casetti y di Chio, existen dos regímenes clave en cuanto a las funciones comunicativas del film: el de la *comunicación referencial* y el de la *comunicación metalingüística*. En el caso de *Más allá del espejo*, a pesar de ser un texto filmico de no ficción que supuestamente debería estar más cercano a la denotación, a “mostrar el mundo” y, por ende, a “ver el mundo” “sin que este mostrar y este ver se presenten como momentos de mediación” (Casetti y di Chio, 2010, p.230), lo que tenemos es un texto que además de intentar mostrarnos una determinada realidad, nos enseña también el propio hecho de mostrar y de ver. En cierta manera estaríamos ante lo que los autores italianos denominan la “comunicación emotiva” (una modalidad de la comunicación metalingüística): se da cuando la comunicación “vuelve” preferentemente sobre el

Destinador, que muestra su propio punto de vista y la intención personal con la que nos hace ver lo que vemos. En este sentido, Jordà no solo es el director del film y se muestra como tal, explicitando el acto comunicativo como momento de mediación y de reorganización de los datos, sino que además es un enfermo de agnosia y alexia que se pone al mismo nivel que los demás personajes, incidiendo así en dos de sus estilemas: la autorreflexividad y la presencia de elementos autobiográficos.

En cuanto a la autorreflexividad, uno de los rasgos más característicos de su último cine, podemos citar los siguientes emblemas de la enunciación que aparecen: en varias ocasiones el micrófono de percha se cuelga en el plano, algunas veces porque la cámara realiza un movimiento brusco y acaba mostrándolo (imagen 4), y otras veces porque se ve reflejado en un espejo o en alguna otra superficie similar (imágenes 5 y 6). Lo mismo ocurre con la cámara, que, aunque no aparece filmada directamente por otra cámara, sí que se refleja en un espejo (imagen 7) y en el cristal de una puerta (imagen 8), además de aparecer como sombra en algunos planos (imágenes 9 y 10), igual que ocurre con el micrófono de percha (imagen 11). Del mismo modo, recordamos que en la conversación que mantienen Esther y Yolanda sobre el autobús turístico también aparece un micrófono, esta vez de mano y de grandes dimensiones, que sujeta Yolanda mientras la joven con quese habla (imagen 12). Además, en una ocasión vemos la petaca de Yolanda en la parte de atrás de su pantalón al salir de un coche (imagen 13).

En este mismo sentido y como ya hemos adelantado, la presencia del equipo de la película es continua: no solo tenemos a Jordà en calidad de director, sino que también aparecen, como sabemos, la coguionista del film y otras dos jóvenes. En definitiva, en *Más allá del espejo*, nuevamente Jordà se muestra y, junto a él, muestra los mecanismos de producción y de enunciación con el objetivo de hacernos reflexionar, además de sobre las enfermedades que padecen los personajes, sobre la representación de la realidad, sobre el relato fílmico y, en general, sobre el estatuto del cine “de lo real”.

6.6. *Algunas consideraciones finales*

Con *Más allá del espejo*, como se ha comentado, Jordà continúa el camino iniciado años atrás con *Monos como Becky*, donde comenzó a explorar los entresijos del cerebro, tema que había empezado a interesarle desde que en 1997 sufriera un ictus. A consecuencia de este, el cineasta quedó afectado por alexia y agnosia, enfermedades

que, como hemos visto, centran la atención de este último film, donde el director muestra una realidad distinta: aquella a la que se enfrentan diariamente personas que por alguna enfermedad o intervención quirúrgica, sufrieron una lesión en la zona occipital del cerebro que cambió para siempre su manera de percibir la realidad. Desde entonces, los personajes del film que acabamos de analizar habitan otro mundo que se sitúa “más allá del espejo” y que les exige un esfuerzo constante hasta para las cosas más simples.

Con el objetivo de hacer comprensible ese otro mundo regido por una lógica que para nosotros parece no tener ningún sentido, Jordà se adentra en las historias de esos personajes y las ordena inspirándose en la estructura de *Alicia a través del espejo* (Lewis Carroll). Además de la estructura, *Más allá del espejo* tiene muchos otros puntos en común con la obra de Carroll: entre el mundo onírico del ajedrez y el mundo real de los personajes se interpone, como ocurre en la continuación de *Alicia en el país de las maravillas* según Jaime de Ojeda, “la luna fría y dura de un espejo. Atravesarlo supone algún trabajo, y la idea del espejo perdura a lo largo de toda la narración” (Carroll, 2011, p.26). En la obra de Carroll incluso algunos personajes están afectados directamente por esta idea del espejo y se reproducen mutuamente (los hermanos Tararí y Tarará, las figuras del tablero, etc.), mientras que en el film de Jordà tenemos escenas rodadas casi en su totalidad en el reflejo de un espejo, que también sirve en ocasiones para poner en evidencia los mecanismos de producción y enunciación cinematográfica.

Asimismo, Alicia y Esther parecen a veces interpretar el mismo papel: por ejemplo, hay un episodio de la obra literaria en el que Alicia camina por un bosque donde las cosas no tienen nombre y donde pierde la memoria hasta no acordarse ni de cómo se llama. Esther, que no está soñando sino que ha atravesado el espejo realmente, vive de forma permanente en un mundo donde necesita tocar las cosas para identificarlas, o donde memorizar los rasgos más significativos de una calle resulta imprescindible para poder orientarse. Del mismo modo, Zanco Panco –un personaje carrolliano– asegura que cuando usa una palabra, esta quiere decir lo que él quiere que diga, y esta idea nos reenvía directamente a la explicación que da Jordà acerca de la alexia en su film: esta consiste en la “incapacidad de atribuir al signo letra el valor que tiene comúnmente”.

Por otro lado, según Jaime de Ojeda, el narrador de *Alicia a través del espejo* (Carroll) es el verdadero protagonista de la obra, y nosotros podemos decir lo mismo sobre el film de Jordà, ya que, aunque este gira alrededor de Esther Chumillas, es el cineasta

quien organiza desde dentro un film que pone en evidencia el hecho de que la realidad objetiva del mundo está de alguna manera compensada por otra realidad (la de más allá del espejo) regida por reglas distintas. De esta manera, Jordà nos invita a replantearnos qué es eso que llamamos “realidad” y, al mismo tiempo, vuelve a utilizar el cine como una forma de ensayo al construir un film basado en la interacción, en la reflexión y en la idea de que el espectador ha de cuestionarse continuamente lo que está viendo.

En relación con lo que acabamos de decir y según la clasificación de Bill Nichols, *Más allá del espejo* estaría a medio camino entre la modalidad interactiva y la reflexiva. La primera se caracteriza primordialmente por la intervención del cineasta en la realidad filmada y porque lo fundamental es que siempre se llega al encuentro directo entre el realizador y los testigos, proporcionando una sensación de “conocimiento *local*” y de “presencia *situada*”. Asimismo, el film también puede describirse como reflexivo, tanto por el hecho de que se plantea como una reflexión en torno al mundo de las alexias y las agnosias, como porque medita acerca de la representación del mundo histórico, al plantearse *cómo* hablar de la realidad y al dirigir nuestra atención hacia el propio texto. Es decir, en *Más allá del espejo* también se encuentran realizador y espectador, ya que la modalidad reflexiva hace que este último se vuelva consciente de su propia vinculación con el texto y de la problemática relación entre el cine documental y su referente: el mundo factual. Dentro de dicha modalidad, además, nos situaríamos en el documental preformativo, que subraya los aspectos subjetivos y pone énfasis en “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004, p. 49).

Por último, según la tipología de Erick Barnow, estaríamos ante un documental “agente catalizador” en el que el director interviene en la acción que filma, interactuando con los personajes e incluso provocando situaciones (recordemos, por ejemplo, las secuencias protagonizadas por Jordà y Yolanda junto al río). Aunque, sin duda, el rasgo más significativo de los últimos trabajos del cineasta –y concretamente de *Más allá del espejo*– es el hecho de conformar un cine que piensa, como dice Isaki Lacuesta (García Ferrer y Martí Rom, 2001), o, en palabras de Antonio Weinrichter (1998), un cine producido “para discutir ideas”. En definitiva, un cine-ensayo que desafía el efecto de realidad sobre el que se funda el cine documental, y que considera dicha realidad como un archivo “a partir de cuyos materiales confeccionar un determinado discurso” (Català y Cerdán, 2007a, p.22), no dudando en declararse manifiestamente subjetivo para lograr entablar un diálogo con el espectador, que ya no puede permanecer pasivo.

7. CONCLUSIONES

Tras el análisis en profundidad del último de los films de Joaquim Jordà, podemos dar por concluida nuestra investigación. Así, aunque a lo largo del presente trabajo hemos expuesto algunas de las ideas más importantes que definen el conjunto de films objeto de nuestro estudio, nos disponemos a continuación a recoger y ordenar en forma de conclusiones dichas ideas, siendo conscientes de que estas son susceptibles de ser revisadas en futuras investigaciones y que, por tanto, no pueden considerarse nunca como definitivas. No obstante, a pesar de que una aproximación a toda la filmografía de Joaquim Jordà en tanto que director nos hubiera permitido examinar su evolución y obtener resultados más fiables y completos, creemos que el trabajo realizado es suficiente para describir y explicar, al menos en líneas generales –puesto que no hemos realizado un análisis en profundidad de cada uno de los films–, el sentido de las obras que conforman la que hemos denominado su tercera etapa cinematográfica.

Así, para comenzar y atendiendo al primero de los objetivos planteados –qué temas aborda el cineasta y con qué intención–, podemos realizar las siguientes afirmaciones:

- 1) Todos los films analizados tratan temas y situaciones que, por distintas razones, van contra lo estipulado como “normal” y están protagonizados por personajes que podríamos llamar “periféricos” en tanto que se sitúan en los márgenes de la sociedad: en *Numax presenta...* y *Veinte años no es nada* hablamos de asalariados que se rebelan contra una lógica que les oprime y que son capaces de salir adelante y mantener la dignidad en un mundo que es todo lo contrario a lo que lucharon por conseguir; en *El encargo del cazador* se retrata a una generación que se caracterizó por sus excesos y sus ganas de diversión en un contexto marcado por la represión y los prejuicios más rancios; en *Monos como Becky* los protagonistas son los internos de un centro psiquiátrico con los que Jordà trabaja demostrándonos que los límites que la sociedad impone entre “normalidad” y “anormalidad” continúan sirviendo en pleno siglo XXI para controlar y dominar a quienes no acatan las normas morales y sociales; en *De niños* lo que hay es una crítica profunda a la Justicia, a la especulación inmobiliaria, a la policía y al papel de los medios de comunicación en relación a un supuesto caso de pederastia a propósito del cual el cineasta vuelve a colocarse del lado de un personaje que no cumple los criterios de “normalidad”, ya que se confiesa paidófilo; por último, *Más allá del espejo* cuenta la historia de seis

personajes –entre ellos, el propio Jordà– que padecen alexia y/o agnosia, enfermedades cognitivas que les impiden percibir el mundo de la manera considerada “normal” y que, por lo tanto, se sitúan también en los márgenes.

- 2) Del mismo modo, todos estos temas y personajes tienen otra característica común: su complejidad, pero también la forma compleja en la que son presentados. Es decir, Jordà, ante situaciones complejas, opta por complejizar también la manera de abordarlas, de forma que el cine ensayístico se convierte en la única herramienta capaz de dar cuenta de unas realidades en las que ni el maniqueísmo ni los juicios simples y superficiales tienen sentido. Además, en todas las situaciones y conflictos tratados, Jordà se implica personalmente, poniéndose siempre del lado de esos personajes “marginales” o “anormales” que pueblan sus documentales, de manera que ese inscribirse en el campo del “otro” acaba siendo “el principio ético que determina la carga política de su cine” (Benavente y Salvadó, 2009, p.9).
- 3) Por otro lado, también debemos recordar que sus películas se construyen alrededor de las “historias de vida” de sus protagonistas, basadas fundamentalmente en el relato oral que ellos mismos desarrollan en primera persona. Pero a todas las “historias de vida” que conforman cada uno de sus films, se les suman también los testimonios de otros personajes secundarios y la subjetividad del cineasta, que es introducida a través de distintos medios. Con lo cual, el resultado es un texto planteado desde una multiplicidad de puntos de vista, que, además, no solo respeta el espacio del espectador para que este se convierta en cierta manera en “correalizador” de la película, sino que, como asegura Jordà, esta se construye como una especie de debate que no espera a que el cinefórum se produzca tras los títulos de crédito.

Por lo que se refiere al segundo de los objetivos que nos marcamos al comienzo de este trabajo y que tiene que ver con la forma, es decir, con cómo Jordà construye el relato cinematográfico, resumimos a continuación las ideas más relevantes al respecto:

- 1) Los films analizados, aunque abordan temas distintos y adoptan formas muy diversas, pueden enmarcarse en el modo cinematográfico conocido como film-ensayo y caracterizado fundamentalmente por su narrativa fragmentada no lineal, su estilo híbrido que vuelve permeables lo que antaño se consideraban dos compartimentos estancos como son la ficción y el documental, la multiplicidad de medios y formas a los que da cabida, el cuestionamiento de la posibilidad de

representar fielmente la realidad, la utilización de una estrategia discursiva subjetiva y el deseo de ir más allá del realismo informativo para llegar a entablar un diálogo con el mundo. En definitiva, un modo cinematográfico que se entiende como una forma de ensayo en imágenes y sonidos a través del cual el realizador piensa e interpreta los temas, situaciones o realidades que se plantea como objetos de estudio.

- 2) Los “documentales” de Jordà comparten con la modalidad reflexiva descrita por Bill Nichols (1997) el hecho de ser textos conscientes de sí mismos que, en mayor o menor medida, meditan acerca de cómo representar el mundo histórico, y ponen a prueba la impresión de realidad de las modalidades expositiva, de observación e interactiva; además de subrayar el encuentro entre el realizador y el espectador, haciendo que este sea consciente de su relación con el texto. Pero además, pueden considerarse films performativos en el sentido de que presagian un concepto de *verdad* documental que reconoce, en palabras de Stella Bruzzi (2003), “la construcción y la artificialidad que rigen incluso una película de no-ficción” (p.226), y también en tanto que acentúan la presencia de la cámara y del equipo de rodaje, “plasmando la tensión entre lo real de la situación documental y su artificialización” (p.233), inducida por el hecho de estar siendo filmada. Son textos que, en definitiva, ponen fin a “la idealización teórica del film imparcial” en tanto que se preguntan “categóricamente y desde el propio cuerpo de la obra: ¿qué es un documental sino el diálogo entre un director, un equipo y una situación que, si bien existía antes de la llegada de los cineastas, está irrevocablemente cambiada por ella?” (p.240).
- 3) Por último, en cuanto a los rasgos más característicos que definen formalmente el cine de Jordà en su última etapa, destacamos, a modo de resumen, los siguientes: la experimentación con los límites entre ficción y documental; la mezcla de formatos, circunstancias, formas de producción y materiales muy heterogéneos que complejizan la narración y, sin embargo, evidencian la falta de estilo en la imagen; el pragmatismo y la singular sensibilidad de Jordà para aprovechar la realidad; la construcción de los films a partir del relato oral y de una “mayéutica” muy especial que nos lleva a hablar de un “cine dialógico”; la intervención del realizador para organizar el film “desde dentro” y la provocación de situaciones para conducir la reflexión por el camino deseado (aunque en ocasiones hay sorpresas); la autorreflexividad (a veces formal, para hacer consciente al espectador de que está ante una representación; a veces más política, que opera sobre todo en la conciencia

del receptor y se encuentra mayoritariamente en el nivel del contenido, pero que, como advierte Nichols, también puede darse en relación con la forma); la aparición de secuencias teatrales muy variadas que sirven, entre otras cosas, para introducir un punto de vista; o la inclusión de elementos como el espejo, que se ha convertido en un recurso característico de este último período en la obra de Jordà y que tiene mucho que ver con la forma de percibir del cineasta tras el ictus y el coma profundo.

Para finalizar, atendemos al tercero de nuestros objetivos, que planteaba la intención de comprender el trabajo de Jordà en su contexto, con el fin de conocer cómo surgen sus films, cómo se desarrollan y la forma en la que finalmente acaban materializándose.

- 1) Debemos destacar, en primer lugar, el componente autobiográfico de la mayoría de los temas tratados por el realizador: en *Numax presenta...* este asume las mismas condiciones laborales que los obreros de la fábrica, además, no podemos olvidar que Jordà dedicó varios años de su vida a la agitación política; *El encargo del cazador* se centra en la *gauche divine* y la Escuela de Barcelona, movimiento en el que el cineasta tuvo un gran protagonismo; en *Monos como Becky*, el director se presenta en ciertos momentos como uno más de los enfermos que protagonizan el film (con los que, por otra parte, entabla una relación muy especial); en *De niños* denuncia una situación de abuso de poder que se da en su propio barrio, el Raval; en *Veinte años no es nada* retoma la historia de los trabajadores de Numax, que realizan una dura crítica de la Transición española con la que el realizador está totalmente de acuerdo; por último, en *Más allá del espejo*, este se convierte en uno de los protagonistas principales mostrando ante el objetivo y sin ningún reparo su “anormalidad”.
- 2) Pero este sentido autobiográfico no solo se ve en los temas o realidades que Jordà trata en sus películas, sino también en la forma que las define y que está determinada por lo que él mismo ha llamado una mirada “inocente” o “ingenua”, que es resultado de las secuelas que el ictus y el posterior coma profundo dejaron en su salud¹¹⁷.
- 3) Asimismo, cabe señalar que los últimos trabajos de Jordà podrían ser considerados como el resultado de las dificultades y los obstáculos que el cineasta encuentra en su camino a la hora de llevar a cabo los proyectos planteados. En este sentido, muchas

¹¹⁷ En sentido estricto, esta “mirada inocente” con la que Jordà opera a partir del ictus solo puede aplicarse a los films realizados después de 1997, que es cuando sufrió este infarto cerebral.

veces la idea inicial del director no solo no coincide con el resultado final cuando termina una película, sino que este es completamente distinto a lo que en un principio Jordà se planteó realizar, hasta el punto de que a veces sus “documentales” son el producto de la imposibilidad de realizar una ficción (un ejemplo es *Monos como Becky*), y muestran algo así como el camino que da cuenta de la película que en un momento dado quiso hacer, pero que, por distintas razones, ha acabado convirtiéndose en otra cosa. A este respecto, hay quien considera que Jordà es un maestro de esta especie de fracaso. Y también en este sentido hemos hablado de su cine como un cine pragmático y “de situación”, donde el carácter azaroso imprime una importante vitalidad a la forma definitiva que adoptan sus trabajos.

Así pues, podemos decir que tras las lecturas bibliográficas, los análisis fílmicos y las conclusiones extraídas de todo ello, nuestra hipótesis de partida queda confirmada, ya que nos encontramos ante un cineasta que en sus últimas obras rechaza los fundamentos del documental tradicional para jugar con la hibridación ficción-realidad y crear un lenguaje propio que le permita pensar y reflexionar sobre algunos aspectos del “mundo real” a través de imágenes y sonidos. En esta línea, las películas de Jordà no tienen como fin último la información, sino la interpretación, y, asumiendo que no existe un grado de aproximación a la realidad que sea definitivo, el realizador opta por el riesgo y la experimentación para construir un cine que no pretende contar historias sino “ensayar” distintas lecturas sobre lo mostrado, convirtiendo de esta forma sus films en un poderoso instrumento de crítica y, a su manera, también de intervención social.

A partir de aquí, quedan abiertas diversas líneas de investigación que pueden ser útiles para una mejor comprensión de la obra de Jordà en futuras investigaciones: la primera tiene que ver con el estudio de su filmografía completa para conocer cómo y por qué su trabajo evoluciona de la forma en que lo hace (esta línea incluiría las obras que Jordà realizó fuera de la institución cinematográfica y que se sitúan en el ámbito del “cine de exposición”). Por otro lado, resultaría interesante estudiar la huella que el realizador ha dejado en la obra de jóvenes cineastas que, como él, se ubican en la borrosa frontera entre el documental y la ficción. Asimismo, podría hacerse un estudio comparativo entre el cine ensayístico de Jordà y el de otros cineastas en activo (por ejemplo, José Luis Guerín o Llorenç Soler) que, aunque también cuestionan los límites entre géneros, obran con estilos muy distintos, y, en este sentido, dicho estudio nos permitiría tener una visión bastante amplia de la situación actual de la No ficción en nuestro país.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Libros, Capítulos de libro, Artículos científicos y Reseñas

Aguilera Portales, R. E. (2010). "Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault", *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 11, 82-97.

Angulo, J. (2006). "La mirada poliédrica de Joaquín Jordà", *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 11-30.

Angulo, J., Casas, Q., y Torres, S., (1992). "Entrevista: Garay, Guerin, Jordà y Portabella", *Nosferatu*, 9, 68-87.

Arthur, P. (1993). "Jargons of Authenticity (Three American Moments)". En Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (pp. 108-134). Nueva York: Routledge.

----- (2007). "En busca de los archivos perdidos", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, vol. 2, pp. 161-175.

Astruc, A. (1948). "Caméra-stylo", *L'Écran Français*, 144, París. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/xghgu>> [con acceso 27-05-12]

Aumont, J. [et al.] (1985). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Balló, J. (2010). "Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF)". En Torreiro, C., *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 105-122). Madrid: Cátedra.

Barceló Morte, L., y Fernández de Castro, D. (2001). *Monos como Becky. La lobotomía como eje de reflexión sobre locura, medicina y ética a partir de documental de Nuria Villazán y Joaquín Jordà*. Barcelona: Virus.

Barnouw, E. (2005). *El documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, R. (1977): "Introducción al análisis estructural de los relatos". En Niccolini, S. (comp.), *El análisis estructural* (pp. 65-118). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (2000). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Benavente, F., y Salvadó Corretger, G. (2009). "Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 5. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/drQbk>> [con acceso 15-01-11]

Berganza Conde, M.R., Ruiz San Román, J.A., y García Galera, C. (2005). *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid: McGraw Hill.

Berger, V., y Saumell, M. (coord.) (2009). *Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Berlín-Viena: LIT Verlag.

- Bou, N., y Pérez, X. (2009). "La libre confesión. La construcción filmica del testimonio en El encargo del cazador.", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 5. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/utzBB>> [con acceso 15-01-11]
- Brecht, B. (1984). "El proceso de los Tres Centavos: un experimento sociológico". En Brecht, *El compromiso en literatura y arte* (pp. 95-152). Barcelona: Península.
- Bruzzi, S. (2000). *Contemporary Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge. [recurso electrónico Universidad de Sevilla].
- (2003). "El documental performativo. Barker, Dineen, Broomfield". En Sichel, B. [et al.], *Postvérité* (pp. 223-263). Murcia: Centro Párraga D. L.
- Cabré, M.A., y Udira, D. (2003). "Joaquín Jordá, entre la traducción y el cine", *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*, 26, 21-29.
- Carroll, L. (2010). *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2011). *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castañares, W. (1996). "Realidad, ficción y representación". En Pozuelo Yvancos, J.M., y Vicente Gómez, F. (eds.), *Mundos de ficción, I (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994)* (pp. 445-451). Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- Castro, A. (1996). "Joaquín Jordá", *Dirigido por...: Revista de cine*, 251, 72-73.
- Català Domènech, J.M. (2000). "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34, 79-97.
- (2005). "Écfrasis y film-ensayo", *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 7, 223-235.
- (2010). "La necesaria impureza del nuevo documental", *Libero*, v.13, n. 25, 45-56. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <http://www.facasper.com.br/rep_arquivos/2010/08/02/1280782083.pdf> [con acceso el 14-10-11]
- Català Domènech, J.M., y Cerdán, J., (2007a). "Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, vol. 1, pp. 6-25.
- (2007b). "Teorizar desde la praxis: el interior del nuevo documental", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, vol. 2, pp. 220-221.
- Català Domènech, J.M., Cerdán, J., y Torreiro, C. (2001), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España, IV Festival de Cine Español de Málaga*. Málaga: Ocho y Medio.

Cerdán, J. (2003). "Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani", *Quaderns del CAC*, 16, 15-21.

----- (2005). "Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 146-169.

Cobo-Durán, S. (2010): "Estructuras narrativas en 'nonfiction'", *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6, 219-242. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/xfUxS>> [con acceso el 12-06-11]

Cohen-Seat, N. (1946). *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma I. Introduction générale*. París, PUF.

Comolli, J., Ferla, J.L., y Russo, E.A. (2002). *Filmar para ver: escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.

Comolli, J.L. (2007). *Ver y poder: la inocencia perdida, cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera: Nueva Librería.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

----- (1994). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Dufuur, L. (2010). "Tendencias actuales del cine-documental", *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6, 312-349.

Eco, U. (1971). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

----- (2001). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Esbert, C. y Fernández, C. (2004). "Genealogías de la aventura (notas sobre Jean Rouch)", *Cabeza borradora*, 3, 13-16.

Fernández, C. y Molina, A. (2004). "Conversación con José Luis Guerín", *Cabeza borradora*, 3, 37-48.

Ferrer, A., y Polo, C. (2010). *Cine y locura: el pensamiento claro no nos basta: ciclo de cine*. Valencia: Quaderns del MuVIM. Serie Minor, 17.

Foucault, M. (1994). *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Planeta-De Agostini.

----- (2005). *El poder psiquiátrico*. Madrid: Ediciones Akal.

----- (2011). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Gagica, N., y Rodrigo, J. (ed.) (2007). "Derivas y ficciones aparte", *Carpeta Joaquim Jordà. Shangri-la*, 2. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/cY2b4>> [con acceso 21-02-11]

Galt, R. (2010). "Impossible Narratives: The Barcelona School and The European avant-Gardes", *Hispanic review*, 4, 491-511.

García Ferrer, J.M., y Martí Rom, J. M. (2001). *Joaquín Jordá*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

García Martínez, A. N. (2006). "La imagen que piensa: Hacia una definición del ensayo audiovisual", *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación*, vol. 19, 2, 75-106.

----- (2007). "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual", *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 22, 301-322. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: http://www.ehu.es/zer/zer22/ZER%2022_garciamartinez.pdf [con acceso el 15-03-11]

Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Goffman, E. (1987). *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

----- (1993). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

----- (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Valencia: Shangri-la Ediciones.

----- (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangri-la Ediciones.

Gómez Tarín, F.J. y Marzal Felici, J. (2005). "Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico", *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo*, Madrid.

Gordillo, I. (2007). "Viejos y nuevos formatos en la televisión del Siglo XXI", *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 99, 66-71.

----- (2008). "La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos filmicos fragmentados", *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 3, 142-153. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <http://goo.gl/AQfrc> [con acceso el 10-05-12]

----- (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial Síntesis.

Greimas, A.J., Courtés, J. y École des Hautes Études en Sciences Sociales. Groupe de Recherches Sémiolinguistiques (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Guardia, I. (2008). *El documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*, Tesis Doctoral, Universitat de València.

----- (2010). "El relato filmico y la historia: la huella de la historia en el cine de Joaquim Jordà", I Congreso de Cine Español. Málaga, noviembre 2010.

- (2011). "El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo", *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 2, 113-139. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/mOJ5R>> [con acceso 14-10-11]
- Guerra, C. (2006). "Un cine de situación", *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 4-10.
- Jiménez Varea, J., y Pineda, A. (2009). "Del estructuralismo al cognitivismo: hacia un enfoque cientifista de la narratología", *Admira*, 1, 155-181.
- Losilla, C. (2006). "Contra ese cine español: panorama general al inicio de un nuevo siglo". En Rodríguez, H. J., *Miradas para un nuevo milenio: fragmentos para una historia futura del cine español* (pp. 39-52). Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Lotman, Y. M. (2011). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Manresa Cremades, L. (2006). *Joaquín Jordá: la mirada lliure*. Barcelona: Pòrtic.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Metz, C. (1966). "La grande syntagmatique du film narratif", *Communications*, 8, 120-124.
- (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1, 1964-1968*. Barcelona: Paidós.
- (2002b). "Propuestas metodológicas para el análisis del film". En Metz, C., *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 2, 1968-1972* (pp.109-123). Barcelona: Paidós.
- Minh-ha, Trinh-T. (2007). "El afán totalitario de significado", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57-58, vol. 2, 223-247.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- (2003). "El documental performativo" (pp. 196-221). En Sichel, B. [et al.], *Postvérité*. Murcia: Centro Párraga D. L.
- (2007). "Cuestiones de ética y cine documental", *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58, vol. 1, 29-45.
- Obradors, M. (2005). "Abrazar la existència: Territorios de 'realidad' y territorios de 'ficción' en la creación cinematogràfica", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 4. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/ElnLO>> [con acceso el 15-01-11]
- Odin, R. (1987). "Semiología y análisis de filmes", *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, 1, 85-112.
- Ortega, M.L. (2005). *Nada es lo que parece: Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, Madrid: Ocho y medio.

Pérez Latorre, O. (2005). "La metamorfosis referencial en el documental contemporáneo", *Formats: revista de comunicació audiovisual*, 4. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/0lQOG>> [con acceso 15-01-11]

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- (2005). "What a Documentary Is, After All", *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 63, 2, 105-117.

----- (2007). "Caracterización y ética en el género documental", *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58, vol. 1, 46-67.

Quintana, A. (1998a). "Pensar la teoría Cinematográfica después de Gilles Deleuze", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, 182-187.

----- (1998b). "El advenimiento del cine como Nueva imagen", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, 7-23.

----- (2001). "El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 39, 9-25.

----- (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

----- (2005). "Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49, 10-31.

Riambau, E. (1991). "De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona". En Romaguera y Ramió, J., Aldazábal Bardají, P., y Aldazábal Sergio, M. (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español: III Congreso de la A.E.H.C. Asociación Española de Historiadores del Cine*. Congreso, 1990. (pp. 393-411). Donostia: Euskadiko Filmategia.

----- (1992). "Una cierta tendencia (vanguardia) del cine catalán", *Nosferatu: Revista de cine*, 9, 16-25.

----- (2010). "Cuando los monos aún no eran como Becky. (El documental catalán antes de 1999)". En Torreiro, C., *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 11-32). Madrid: Cátedra.

Riambau, E. y Torreiro, M. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona, Anagrama.

Riambau, E., Salvadó, G., y Torreiro, M. (2006). "'A mí la normalidad no me gusta': un largo encuentro con Joaquín Jordá (Barcelona, 26/28-1-2006)", *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 40-79.

Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración (II). Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

----- (2000). "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 25, 189-207.

Ringelheim, F. (1989). "¿A qué llamamos castigar?: entrevista con Michel Foucault", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 2, 55-63.

Rubio Marco, S. (2006). "Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)". *Daimon: Revista de filosofía*, 39, 169-179. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <revistas.um.es/daimon/article/download/20761/20071> [con acceso el 24-07-11]

Ruvira, F. (2006). "Una mente prodigiosa". *Contrapicado: escritos sobre cine*, 40. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://contrapicado.net/old/actualidad.php?id=16>> [con acceso 2-04-11]

Ryan, M. (2001). *Narrative as virtual reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [recurso electrónico Universidad de Sevilla].

Sacks, O., y Álvarez Flórez, J.M. (2010). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Anagrama.

Salvadó Corretger, G. (2006). "Espectros y películas: los proyectos truncados de Joaquín Jordá", *Nosferatu: Revista de cine*, 52, 31-39.

Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC press.

Sánchez Navarro, J., e Hispano, A. (2001). *Imágenes para la sospecha: Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat.

Sichel, B. (2003). "Postvérité". En Sichel, B. [et al.], *Postvérité* (pp. 4-25). Murcia: Centro Párraga D. L.

Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

----- (2001). *Teorías del cine*. Barcelona : Paidós Comunicación.

Sychre, A. (1969). "Forma y contenido desde el punto de vista de la semántica integral". En Pasolini P. P. [et al.], *Ideología y lenguaje cinematográfico* (pp. 237-252). Madrid: Alberto Corazón.

Tode, T. (2006). "Fantasma Marker: inventario antes del film". En Ortega, M. L., y Weinrichter, A. (eds.), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (pp.55-76). Madrid: Festival Internacional de cine de Las Palmas – T&B.

Torreiro, M. (1992). "De un tiempo y de un país. La portentosa, efímera, fructífera e irreplicable Escuela de Barcelona", *Nosferatu*, 9, 4-15.

----- (2010). "De tendencias y autores. (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)". En Torreiro, C., *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 33-60). Madrid: Cátedra.

- Torreiro, C., y Cerdán, J. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid Cátedra.
- Vidal, N. (1992). "Joaquín Jordà. El círculo perverso". *Nosferatu: Revista de cine*, 9, 48-55.
- Vilarós, T.M. (2010). "Barcelona come piedras: la impolítica mirada de Jacinto Esteve y Joaquim Jordà en Dante no es únicamente severo", *Hispanic review*, 4, 513-528.
- Viveros, C., y Català, J. M. (2010). "La nueva ecología del documental (El Máster de Documental Creativo de la UAB)". En Torreiro, C., *Realidad y creación en el cine de no-ficción: (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (pp. 123-142). Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (1998). "Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, 108-122.
- (2003). "Pasajes de la imagen: documentales en el museo". En Sichel, B. [et al.], *Postvérité* (pp. 84-109). Murcia: Centro Párraga D. L.
- (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
- (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- (2010). *Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián D. L.
- Zunzunegui, S. (2001). "Corregir y dirigir. Monos como Becky". En Català Domènech, J.M., Cerdán, J., y Torreiro, C., *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España, IV Festival de Cine Español de Málaga*. (pp. 313-318). Málaga: Ocho y Medio.
- (2007a). "Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas", *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 29, 51-58. [documento en línea]. Disponible desde Internet en: <http://goo.gl/dg4v9> [con acceso el 20-05-11]
- (2007b). "Joaquín Jordà Català". En Cerdán, J., y Torreiro, C., *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. (pp. 173-206). Madrid: Cátedra.
- (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

- Artículos de prensa / Críticas y Artículos en revistas

Agencia EFE (2006, 4 de julio). "Joaquim Jordà, galardonado a título póstumo con el Premio Nacional de Cinematografía". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <http://goo.gl/krzBX> [con acceso 12-06-11]

Bonet Mojica, L.I. (2005, 16 de noviembre). "Entrevista a Joaquín Jordà, que estrena *Veinte años no es nada*". *La Vanguardia*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <http://goo.gl/UOtBc> [con acceso 31-05-12]

- B. G. (2005, 18 de noviembre). "Joaquim Jordà cuenta la transición vista por sus 'peones'". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/8a4Ha>> [con acceso 12-06-11]
- Cendrós, T. (2006, 14 de abril). "El Macba revisa el compromiso ético de Joaquín Jordà con el cine". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/v1Ewm>> [con acceso 12-06-11]
- El País (1993, 16 de septiembre). "Discrepancias entre cineastas y el ministerio por las subvenciones". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/JA911>> [con acceso 12-06-11]
- El País (1996, 19 de enero). "Los 'locos' de la Escuela de Barcelona se reúnen 30 años después". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/4tYUy>> [con acceso 10-05-11]
- Guerra, C. (2005, invierno). "Joaquim Jordà entrevistat per Carles Guerra, setembre de 2004". *Agenda informativa MACBA*. [publicación en línea]. Disponible en: <<http://goo.gl/QYcj3>> [con acceso 10-03-11]
- J. R. M. (2004, 26 de junio). "El traductor que no puede leer". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/Gzyo6>> [con acceso 12-06-11]
- Jordà, J. (1985, 12 de septiembre). "A quien una vez compararon con Nicholas Ray...". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/PAjQi>> [con acceso 12-06-11]
- Jordà, J. (1992a). "Númax presenta... y otras cosas". *Nosferatu: Revista de cine*, 9, 56-59.
- (1992b). "Dante no es únicamente severo". *Nosferatu: Revista de cine*, 9, 97-99.
- (1992c). "El encargo del cazador". *Nosferatu: Revista de cine*, 9, 100-102.
- (2004). "Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha", *Nosferatu: Revista de cine*, 46, 4-6.
- Jordà, J., y Recha, M. (2003). "Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha", *Quaderns del CAC*, 16, 23-28.
- Losilla, C. (1999). "*Monos como Becky*. La representación frente al espejo", *Dirigido por...: Revista de cine*, 285, 17.
- (2004). "Juego de niños. Cine infantil y juvenil". *Dirigido por...: Revista de cine*, 331, 13.
- (2005). "*Veinte años no es nada*. Historias del gran faquir", *Dirigido por...: Revista de cine*, 351, 23.
- Méndez, Rafael (2002, 4 de mayo). "La chica que ve sin ver". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/Mrg93>> [con acceso 3-04-12]

Palou, J. (1995, 16 de agosto). "Joaquín Jordà vuelve a dirigir cine tras casi 30 años". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/TGIEI>> [con acceso 12-06-11]

Pàmies, S. (2004, 10 de abril). "El barrio de los casos perdidos". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/yITyV>> [con acceso 15-10-11]

Riambau, E. (2001). "Joaquim Jordà: Monos como Becky", *Dirigido por...: Revista de cine*, 297, 35.

Rodríguez Marcos, J. (2004, 26 de junio). "Entrevista de perfil: Joaquín Jordà: 'El auge del documental viene de la crisis del cine'". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/7iPHL>> [con acceso 12-06-11]

Torreiro, M. (2002, 18 de octubre). "Jordà, a la contra". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/KM354>> [con acceso 12-06-11]

----- (2004). "Crítica de *De niños*", *Fotogramas & DVD: la primera revista de cine*, 1926, pp. 16.

----- (2006, 25 de septiembre). "El emotivo testamento cinematográfico de Joaquim Jordà". *El País*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/zCkrY>> [con acceso 12-06-11]

- Páginas web y otros recursos de Internet

- Català Domènech, J.M. (sin fecha). "La imagen y la representación de la complejidad". *Jornades de l'educació a l'era digital*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/6AmlB>> [con acceso el 31-05-12]
- Garcés, M. (2006). "Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà", *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 58, 10-13.
- Gascó García, D., y Vitale, M. (2003). "Joaquim Jordà, cineasta", *Tijeretazos Postriziny*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/csW3I>> [con acceso 25-02-2011]
- MACBA (2006). "Joaquim Jordà. Cine de Situación. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/RZ6No>> [con acceso 5-06-12]
- Machado, A. (2010). "El film-ensayo". *La fuga*. [publicación en línea]. Disponible desde Internet en: <<http://goo.gl/zCWt3>> [con acceso el 15-02-2011]
- Seifert, A., y Castillo, A. (2004). "Entrevista a Joaquín Jordà. Murmurar es una desaprobación para sí mismo", *Lateral: Revista de cultura*, 114. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/BJpp0>> [con acceso 15-06-11]
- Yañez, M. (2003). "Conversaciones con Àngel Quintana", *Miradas de cine*. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/oVEie>> [con acceso 12-05-12]
- <http://cinereverso.org/>

- <http://www.blogsandocs.com/>
 - <http://cinemadocumentaire.wordpress.com/>
 - <http://www.puntodevistafestival.com/blog/>
 - <http://www.rtve.es/television/granangular/>
 - <http://www.cccb.org/ca/>
 - <http://www.macba.cat/>
 - <http://www.arteleku.net/>
- Filmografía y otros materiales audiovisuales sobre/de Joaquim Jordà
 - *Día de los muertos* (Joaquim Jordà y Julián Marcos, 1960)
 - *Dante no es únicamente serevo* (Joaquim Jordà y Jacinto Esteva, 1967)
 - *Portogallo, paese tranquillo* (Joaquim Jordà, 1969)
 - *Lenin vivo* (Joaquim Jordà, 1970)
 - *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1979)
 - *El encargo del cazador* (Joaquim Jordà, 1990)
 - *Cuerpo en el bosque* (*Un cos al bosc*, Joaquim Jordà, 1996)
 - *Monos como Becky* (*Mones com la Becky*, Joaquim Jordà, 1999)
 - *De niños* (*De nens*, Joaquim Jordà, 2003)
 - *Veinte años no es nada* (Joaquim Jordà, 2004)
 - *Más allá del espejo* (Joaquim Jordà, 2006)
 - *Literatures de l'exili* (Joaquim Jordà, 2005): documental sobre el exilio español tras la guerra civil. Formó parte de la exposición homónima del CCCB (2005–2006). Disponible en el Archivo del CCCB.
 - *Ictus* (Joaquim Jordà, 2005): vídeo realizado por Joaquim Jordà sobre el ictus cerebral.
 - *No tiene sentido... estar haciendo así, todo el rato, sin sentido* (Alejandra Molina, 2008): documental sobre Joaquim Jordà.
 - *Joaquim Jordà i...* (Martí Rom, 2001): entrevista a Joaquim Jordà.
 - Vídeos sobre Joaquim Jordà en TV3-A la carta. [publicación en línea]. Disponible en Internet en: <<http://goo.gl/zoQ0d>> [con acceso el 20-05-11]

- Otra filmografía consultada:
 - *Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969)
 - *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1975)
 - *El balcón abierto* (Jaime Camino, 1984)
 - *Dragon rapide* (Jaime Camino, 1986)
 - *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966)
 - *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971)
 - *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973)
 - *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974)
 - *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1991)
 - *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)
 - *Inisfree* (José Luis Guerín, 1990)
 - *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997)
 - *En construcción* (José Luis Guerín, 2001)
 - *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)
 - *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)
 - *Guest* (José Luis Guerín, 2010)
 - *Distrito VII* (Juan Sebastián Bollaín, 1976)
 - *La Alameda* (Juan Sebastián Bollaín, 1978)
 - *Sevilla tuvo que ser* (Juan Sebastián Bollaín, 1979)
 - *Sevilla 2030* (Juan Sebastián Bollaín, 2002)
 - *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002)
 - *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006)
 - *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009)
 - *Rouch, un noir* (Cortometraje. Isaki Lacuesta y Sergi Dies, 2004)
 - *Las variaciones Marker* (Isaki Lacuesta y Sergi Dies, 2007)
 - *Aguaviva* (Núria Pujol, 2006)
 - *Honor de cavalleria* (Albert Serra, 2006)
 - *Yo* (Rafa Cortés, 2007)
 - *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995)
 - *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2009)
 - *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)
 - *El árbol de las cerezas* (Marc Recha, 1998)

- *Las manos vacías* (Marc Recha, 2003)
- *Dies d'agost* (Marc Recha, 2006)
- *Petit indi* (Marc Recha, 2009)
- *Buenaventura Durruti, anarquista* (Íñigo Rotaetxe, 2000)
- *Gaudí* (Manuel Huerga, 1988)
- *La doble vida del faquir* (Elisabet Cabeza y Esteve Riambau, 2005)
- *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Domènech, 2002)
- *La bomba del Liceu* (Carles Balagué, 2009)
- *Llach, la revolta permanent* (Lluís Dané Roca, 2006)
- *Garbo, el espía* (Edmon Roch, 2009)
- *Más allá de la alambrada* (Pau Vergara, 2004)
- *200 km* (Grupo Discusión 14, 2003)
- *Persona non grata* (Oliver Stone, 2003)
- *Looking for Fidel* (Oliver Stone, 2004)
- *Bocados de realidad* (*Reality Bites*, Ben Stiller, 1994)
- *Can Tunis* (José González Morandi, Paco Toledo, 2006)
- *La verdadera historia del cine / Forgotten Silver* (P. Jackson y C. Botes, 1995)
- *Los ojos sin Rostro* (Georges Franju, 1960)
- *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949)
- *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Abbas Kiarostami, 1987)
- *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990)
- *Y la vida continúa* (Abbas Kiarostami, 1992)
- *A través de los olivos* (Abbas Kiarostami, 1994)
- *El sabor de las cerezas* (Abbas Kiarostami, 1997)
- *El viento nos llevará* (Abbas Kiarostami, 1999)
- *ABC África* (Abbas Kiarostami, 2001)
- *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002)
- *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)
- *Copia certificada* (Abbas Kiarostami, 2010)
- *Abbas Kiarostami, vérités et songes* (Jean-Pierre Limosin, 1994)
- *Cineastas contra magnates* (Carlos Benpar, 2004)
- *Zelig* (Woody Allen, 1983)
- *Lisbon story* (Wim Wenders, 1994)
- *Ocaña, retrat intermitent* (Vetura Pons, 1978)

- *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000)
- *Agenda oculta* (Ken Loach, 1990)
- *Blody Sunday* (Paul Greengrass y Jimmy McGovern, 2002)
- *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922)
- *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955)
- *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958)
- *Chronique d'un été* (Jean Rouch, 1961)
- *Mosso, Mosso (Jean Rouch como si...)* (Jean-André Fieschi, 1998)
- *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955)
- *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959)
- *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961)
- *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957)
- *Cuba si!* (Chris Marker, 1961)
- *La jetée* (Chris Marker, 1962)
- *À bientôt, j'espère* (Chris Marker y Mario Marret, 1968)
- *Sans soleil* (Chris Marker, 1983)
- *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926)
- *Loin du Vietnam* (Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens, William Klein, 1967)
- *JLG/JLG: autoportrait de décembre* (Jean-Luc Godard, 1995)
- *Film socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010)
- *La chambre I* (Cortometraje. Chantal Akerman, 1972)
- *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)
- *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955)
- *Le voyage en Arménie* (Robert Guédiguian, 2006)
- *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954)
- *A propósito de Buñuel* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1999)
- *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979)
- *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2002)
- *Polígono Sur (El arte de Las Tres Mil)* (Dominique Abel, 2003)
- *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004)
- *Patricio Guzmán, une histoire chilienne* (Catalina Villar, 2001)
- *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 1996)
- *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)

ANEXOS

I. Filmografía de Joaquim Jordà ampliada¹¹⁸

- Joaquim Jordà, guionista
 - *Antes de anochecer* (Germà Lorente, 1963) [Cine]
 - *La vida empieza hoy* (1965) [Televisión]
 - *Cada vez que...* (Carles Durán, 1967) (coguionista) [Cine]
 - *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francesc Rovira i Beleta, 1969) [Cine]
 - *Liberxina 90* (Carles Duran, 1970) (coguionista) [Cine]
 - *Último deseo* (León Klimovsky, 1976) [Cine]
 - *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) [Cine]
 - *La vieja música* (Mario Camus, 1985) [Cine]
 - *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985) [Cine]
 - *La matanza de Santa Bárbara* (Luis Correa, 1986) [Cine]
 - *Trío. Así como habían sido* (Andrés Linares, 1986) (coguionista) [Cine]
 - *El Lute. Camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987) [Cine]
 - *El Lute. Mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) [Cine]
 - *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1990) [Televisión]
 - *Intruso* (Vicente Aranda, 1992) [Cine]
 - *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1996) [Cine]
 - *Turno de oficio* (Segunda parte, Manolo Matji, Juan Echanovhe, 1996) [Televisión]
 - *Blanca Madison* (Carlos Amil, 2000) (coguionista) [Cine]
 - *Andorra. Entre el torb i la Gestapo* (Lluís Maria Güell, 2000) (coguionista) [Televisión]
 - *Pau i el seu germà* (Marc Recha, 2001) (colaboración) [Cine]
 - *Carmen* (Vicente Aranda, 2001) [Cine]

¹¹⁸ La mayor parte de la información aquí expuesta está extraída de la recopilación realizada por Laia Manresa en *Joaquín Jordà. La mirada lliure* (2006, pp.177-194). También se ha consultado la filmografía que la misma autora publica en el nº 52 de la revista *Nosferatu: Revista de cine* y el artículo de Salvadó Corretger (2006) aparecido en el mismo número de la misma publicación. No incluimos aquí los films dirigidos por Jordà porque ya se han especificado en el capítulo IV del presente trabajo.

- Guiones no rodados
 - *Las niñas bien* (Joan Lladó, 1952) [Cine]
 - *Jimena* (Miguel Picazo, 1961) (coguionista) [Cine]
 - *Crónica de una noche* (Joaquim Jordà, 1963) [Cine]
 - *Humano, demasiado humano* (1965) (coguionista) [Cine]
 - *Guillermína o la viuda alegre* (1965) (coguionista) [Cine]
 - Serie de terror para la televisión belga, que Jordà escribió con el pseudónimo Mike Gwolyater (1965) [Televisión]
 - *El viaje* (Jaime Camino, 1965) [Cine]
 - *El jardí dels àngels* (Joaquim Jordà, 1968) [Cine]
 - *Cosmos* (Joaquim Jordà, 1968) [Cine]
 - *Esta noche, treinta años* (Joaquim Jordà, 1969) [Cine]
 - *Double visión* (Peter Baldwin, 1970) [Cine]
 - *Norte / Sur* (Joaquim Jordà, 1971) [Cine]
 - *La turbina* (1973) (coguionista) [Televisión]
 - *El hombre colgado* (1984) (coguionista) [Cine]
 - *Las tres mentiras* (1985) [Cine]
 - *Tres mujeres y media* (1990) (coguionista) [Televisión]
 - *Un día te mataré* (1991) [Cine]
 - *Jacinta y su familia o ¿Quién es Ali?* (1992) [Cine]
 - *El año de las lluvias* (Pere Joan Ventura, 1994) (coguionista) [Cine]
 - *La sangre del cazador* (Joaquim Jordà, 1997) [Cine]
 - *Milenio* (Joaquim Jordà, 1997) [Cine]
 - *Cuarteto* (Jordi Cadena, 1998) (coguionista) [Cine]
 - *Dominicana* (Joaquim Jordà, 2000) (coguionista) [Cine]
 - *Las hijas del zar o el despertar de la primavera* (Joaquim Jordà, 2000) [Cine]
 - *Les indústries de la mort* (Joaquim Jordà, 2000) [Cine]
 - *Gran Wyoming* (Joaquim Jordà, 2001) [Cine]
 - *2050* (Icíar Bollaín, 2003) (coguionista) [Cine]

- Proyectos de guión
 - Proyecto sobre el África Negra con Romà Gubern (1959)
 - Proyecto sobre las basuras de la ciudad de Madrid con Juan Luis Buñuel (1961)
 - Proyecto de adaptación cinematográfica de la novela *El talón de hierro*, de Jack London, con Goffredo Fofi (1971)
 - Proyecto de adaptación para la televisión de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Miguel de Cervantes, encargado por Vittorio Cottafavi (1971)
 - Proyecto de ficción sobre la mujer de Toni Negri (1979)
 - Proyecto de serie televisiva sobre *San Ignacio de Loyola* con Javier Maqua (1984)
 - Proyecto de serie de televisión sobre la *Residencia de Estudiantes* con Javier Maqua (1984)
 - Proyecto sobre la huelga de La Canadiense para Paul Leduc (1989)

- Joaquim Jordà, actor
 - *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962)
 - *Dante no es únicamente severo* (Joaquim Jordà y Jacinto Esteva, 1967)
 - *Cada vez que...* (Carles Duran, 1967)
 - *Biotaxia* (José María Nunes, 1967)
 - *Tuset Street* (Luis Marquina y Jordi Grau, 1968)
 - *Cristóbal Colón* (Vittorio Cottafavi, 1968) [Televisión]
 - *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1969)
 - *Sbatti il mostro in prima pagina* (Marco Bellocchio, 1972)¹¹⁹
 - *Barroco* (Paul Leduc, 1989)
 - *Un cos al bosc* (Joaquim Jordà, 1996)
 - *La purificación excramental* (Armand Rovira, 2004)
 - *La doble vida del faquir* (Esteve Riambau y Elisabet Cabeza, 2005)

¹¹⁹ Esta referencia la proporciona Glòria Salvadó Corretger en *Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordà* (2006), pero el título de la película concreta es fruto de sus investigaciones y no aparece en las informaciones aportadas por Laia Manresa (2006) en la biografía de Jordà.

- Joaquim Jordà, ayudante de dirección
 - *Sonata de otoño* (Juan Antonio Bardem, 1959) (segundo ayudante)
 - *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1960)
 - *Antes del anocheecer* (Germà Lorente, 1963)

- Joaquim Jordà, productor
 - *Los felices 60* (Jaime Camino, 1963)

- Joaquim Jordà, script
 - *Bahía de Palma* (Joan Bosch, 1962)
 - *Tuset Street* (Lluís Marquina y Jordi Grau, 1968)

II. Fichas técnicas

A) Numax presenta... (1979)

- **Producción:** Asamblea de Trabajadores de Numax
- **Director:** Joaquim Jordà
- **Director de fotografía:** Jaume Perecaula
- **Montaje:** Josep Maria Aragonés, Teresa Font
- **Script:** Maria Espinosa
- **Operador:** Jaume Perecaula
- **Ayudante de cámara:** Carlos Lucena, hijo
- **Ayudante de montaje:** Joan González
- **Técnico de sonido:** Joan Quilis
- **Estreno:** Barcelona: Sucursal catalana de la Filmoteca Nacional, 1/05/1980
- **Intérpretes:** Walter Cots, Maria Espinosa, Mario Gas, Rosa Gavín, Víctor Guillén, Joaquim Jordà, Carlos Lucena, Josep Molina, Biel Moll, Ricardo Moya, Vicki Peña, Luli Peredo, Marta Peredo, Ricardo Pous, Carlos Puig
- **Duración:** 100min. (B/N, color)

B) El encargo del cazador (1990)

- **Producción:** Institut de Cinema Català para TVE
- **Director:** Joaquim Jordà
- **Productor Ejecutivo:** Joan Antoni González y Serret
- **Productores Delegados:** José Ricart (TVE), Joan Martí (ICC)
- **Jefe de Producción:** Juan Luis Mendaraz
- **Guión:** Joaquim Jordà
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Montaje:** Iván Aledo
- **Ayudante de Dirección:** Chus Gutiérrez
- **Ayudantes Foquistas:** Sergi Gallardo, Camino Robles

- **Electricidad:** Sergi Leach
- **Foto Fija:** Bruno Jordà
- **Ayudante de Montaje:** Julia Juaniz
- **Secretaria de Producción:** Lita Roig
- **Cajera Pagadora:** Lourdes Sebastián
- **Técnico de Sonido:** Licio Marcos de Oliveira
- **Estudio de Postproducción:** Cinearte
- **Cámaras:** Camararent
- **Transportes:** Acción 5
- **Iluminación:** Lee Panavision
- **Negativo:** Kodak
- **Laboratorio:** Fotofilm SAE
- **Estreno:** Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 05.1993.
- **Intérpretes:** Dària Esteva, Rosa María Esteva, Annie Settimo, Romy
- **Duración:** 100min. (color)

C) *Monos como Becky (Mones com la Becky, 1999)*

- **Producción:** Els Quatre Gats en asociación con La Sept ARTE. Una iniciativa del Máster en Documental de Creación del IDEC (Universidad Pompeu Fabra).
- **Directores:** Joaquim Jordà y Núria Villazán
- **Productor ejecutivo:** Josep Antoni Pérez Giner
- **Productor asociado:** José Luis García Arrojo
- **Jefes de Producción:** Marta Pérez Ferrándiz, Manuela Ribas (Portugal)
- **Guión:** Joaquim Jordà y Núria Villazán
- **Director de Fotografía:** Carles Gusi
- **Montaje:** Sergi Dies
- **Script:** Cristina Cordero
- **Operador:** Carles Gusi
- **Operadores Cámara Segunda Unidad:** Ricardo Íscar, Elisenda Cordero

- **Ayudantes de cámara:** Albert Royo, Isaki Lacuesta, Nuno Leite (Portugal)
- **Foto Fija:** Camaleo, Rui Xavier (Portugal)
- **Ayudante de Producción:** Ricard Miralles
- **Auxiliares de Producción:** Mireia Beumala, Miguel Puertas, Héctor Agustí, Gerardo Romo, Sergio Baptista (Portugal)
- **Secretaria de Producción:** Marta Forn
- **Realizador EUA:** Joan Úbeda
- **Jefe de Eléctricos:** Antonio Milheiro (Portugal)
- **Electricidad:** Carlos Lucas (Portugal)
- **Jefe de Maquinistas:** José Gomes (Portugal)
- **Maquinista:** Miguel Efe (Portugal)
- **Grupista:** Victor Borges (Portugal)
- **Maquillaje:** Anna Ferreira (Portugal)
- **Vestuario:** Carmen González, Paula Milgalhada (Portugal)
- **Atrezzo:** Jeannie Waltz (Portugal)
- **Técnico de Sonido:** Dani Fontrodona
- **Sonido Segunda Unidad:** Urko Garay, Pepe Cáceres, Bruno Silva (Portugal)
- **Postproducción:** FILMTEL
- **Montaje “on line”:** Joan Carles Vendrell
- **Mezclas de Sonido:** Jordi Arqués, Joan Manel Ges
- **Corte de Negativo:** Cecilia Zamora, José Pérez
- **Laboratorio:** Fotofilm SAE
- **Distribución:** Els Quatre Gats Audiovisuals SL
- **Estreno:** Barcelona: Cines Méliès, 19.11.1999
- **Intérpretes:** Joao Maria Pinto, Marian Varela, Petra Alcántara, Montse Bustos, Juana Cabeza, Ramsés Espín, Joan García Bas, Marta Lleonart, Benito Perea, Carmen Pérez, Antonio Torres
- **Duración:** 96 min. (B/N, color)
- **Formato:** I:I,66

D) De niños (De nens, 2003)

- **Producción:** Massa d'Or
- **Director:** Joaquim Jordà
- **Productor ejecutivo:** Isona Passola
- **Productor delegado:** Lluís Ferrando
- **Producción Universidad Pompeu Fabra:** Jordi Balló
- **Coordinación Pompeu Fabra:** Anna Duran
- **Jefe de producción:** Aleix Castellón
- **Guión:** Joaquim Jordà, Laia Manresa
- **Música:** Albert Pla
- **Interpretación:** Albert Pla, Diego Cortés
- **Montaje:** Sergio Dies
- **Digitalización:** Aram Garriga
- **Ayudante de dirección:** Pol Rodríguez
- **Asistente de dirección:** Laia Manresa
- **Asistentes de contenidos:** David Fernández de Castro, Chema Valiente, Jordi Manresa
- **Operadores:** Carles Gusi, Renric Daví, Irina Vañó, Jordi Oliver
- **Foto fija:** Jordi Oliver
- **Ayudante de producción:** Alfred Aventín
- **Secretaria de producción:** Alba Forn
- **Contabilidad:** Tona Cerdà
- **Maquillaje:** Natalia Montoya, Jennifer Sánchez
- **Vestuario:** Mariona Roigé
- **Attrezzo:** Mariona Roigé
- **Técnico de sonido:** Joan Quilis
- **Microfonista segunda unidad:** Jordi Barnadas
- **Montaje de sonido:** Pere Aguilar, Kiko Abarquero, Olaia Malpartida, Fernando Nonillos (Nómada 57)

- **Postproducción imagen:** Joan Aliaga, Ricardo Juan
- **“On-line” y efectos digitales:** Filmtel
- **Diseño Títulos de Crédito:** Dària Esteva
- **Etalonaje:** David Rocher
- **Laboratorio:** El Laboratori de Barcelona Film
- **Estreno:** Barcelona: Cinemes Verdi, 16.03.2004
- **Intérpretes:** Marta Galán, Núria Lloansi, Xavier Robés, Mireia Serra, Carla Jiménez, Óscar Albadalejo
- **Duración:** 188 min. (color)
- **Formato:** I: I,85

E) *Veinte años no es nada (Vint anys no són res, 2004)*

- **Producción:** Ovídeo TV
- **Productores delegados:** Antoni Camín, Jordi Balló
- **Director:** Joaquim Jordà
- **Productor ejecutivo:** Quique Camín
- **Jefe de producción:** Bet Pujol
- **Guión:** Joaquim Jordà, Laia Manresa
- **Director de fotografía:** Carles Gusi
- **Coordinación de proyecto:** Esther López, Marta Andreu
- **Montaje:** Núria Esquerra
- **Ayudante de dirección:** Carla Subirana
- **Operador de cámara:** Carles Gusi
- **Segundo operador:** Diego Dussuel
- **Operadores: segunda unidad:** Jaume Perecaula, José González Morandi
- **Foto fija:** José González Morandi
- **Ayudantes de montaje:** Iker Espúñez, Guillermo Morán
- **Ayudante de producción:** Elena Vidal
- **Técnico de sonido:** Dani Fontrodona
- **Ayudante de sonido:** José González Morandi

- **Microfonista segunda unidad:** Joan Quilis, Urko Garai, Nacho Ortúzar, Alayn Crespo
- **Postproducción de sonido:** Josep Blasco, Marc Gonell
- **Estudio de sonido:** Oído
- **Mezclas de sonido:** Soundtrack
- **Electricidad:** Tito Arcas, Ismael Sánchez, Miki Pérez
- **Grupista:** José Barnat
- **Jefe de postproducción:** Àlex Herrera
- **Ayudante de postproducción:** Ana Charte Isa
- **Grafismo:** Dària Esteva
- **Laboratorio:** El Laboratori de Barcelona Film
- **Cinescopat:** Manel Almiñana, Germán Berger
- **Distribución:** Notro Films
- **Estreno:** Barcelona: Boliche, Renoir Les Corts, 18.11.2005; València: Albatros, 18.11.2005
- **Intérpretes:** Blanca Galán, Josefa Sánchez, Fernanda Gázquez, Eulogio Roca, Josefina Altamira, Emilia Fernández, Carlos Gómez, Maria Socorro López, Magda Mirabet, Pedro Navarro, Mateu Seguí, Antonio Reyes, Vicente Valero, Paco Jiménez, Juana Blanco, Roque Borrás
- **Duración:** 117 min. (color)
- **Formato:** I: 85

F) Más allá del espejo (2006)

- **Producción:** Únicamente Severo Films, Ovideo
- **Director:** Joaquim Jordà
- **Productor delegado:** Antoni Camín
- **Productores ejecutivos:** Dària Esteva, Quique Camín
- **Jefe de producción:** Bet Pujol
- **Guión:** Joaquim Jordà, Laia Manresa
- **Director de fotografía:** Carles Gusi
- **Música:** Laura Casaponsa
- **Montaje:** Núria Esquerra

- **Ayudantes de dirección:** Carla Subirana, Laura Casaponsa
- **Imagen:** Carles Gusi, A.E.C; Ricardo Íscar, Carla Subirana
- **Operadores de cámara:** Diego Dussuel, Carlos Carcas
- **Colaboraciones especiales:** José González Morandi, Eva Serrats
- **Sonido directo:** Dani Fontrodona
- **Técnicos de sonido:** Dani Fontrodona, Amanda Villavieja
- **Intérpretes:** Esther Chumillas, Rosario Villaescusa, Yolanda Cañamares, Joaquim Jordà, Núria Torrades, Isabel Roca, Elvira del Álamo, Paquita Ràfols, David Doblas, Tere Navarro, Jesús Valderrama
- **Color:** B/N, color

III. Ficha de análisis para *Más allá del espejo* (2006)

- 1) Sinopsis
- 2) Condiciones de producción
- 3) Modelo de mundo
- 4) Análisis de la representación
 - a. Los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen filmica:
 - i. Puesta en Escena (informantes / indicios / temas / motivos)
 - ii. Puesta en Cuadro
 - iii. Puesta en Serie
 - b. Universo diegético:
 - i. Estructura diegética y régimen narrativo
 1. Composición diegética: temas / tramas / estructuras
 2. Régimen narrativo: narración débil / narración fuerte / antinarración
 - ii. Temporalidad:
 1. Ordenación
 2. Duración
 3. Frecuencia
 - iii. Espacio:
 1. Espacio in / off
 2. Espacio estático / dinámico
 3. Espacio orgánico / inorgánico
 - iv. Personajes
 1. Protagonistas
 2. Secundarios
 3. Análisis:
 - a. criterio anagráfico / de relevancia / de focalización
 - b. personaje como persona / rol / actante
 - c. Regímenes de la representación: analogía absoluta / analogía construida / analogía negada
- 5) Análisis de la narración
 - a. Los componentes de la narración:
 - i. Existentes: personajes / ambientes
 - ii. Acontecimientos: acciones / sucesos
 - iii. Transformaciones
 - b. Estructura enunciativa
 - i. Emisor / Receptor
 - ii. Destinador / destinatario

- iii. Autor implícito / Espectador implícito
- iv. Narrador / Narratario

c. Focalización/Ocularización/Auricularización

d. Régimen de la comunicación: comunicación referencial / comunicación metalingüística (emotiva / identificativa / fáctica / poética)

6) Otras reflexiones

IV. Análisis *Más allá del espejo* (2006): Fotogramas



Imagen 1



Imagen 2: Fotograma de *Más allá del espejo* [minuto 3:32]



Imagen 3: Página 36 de *Alicia a través del espejo* (Lewis Carroll, Alianza Editorial, 2011)



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13